ШКОЛА ПѢНІЯ

Г. НИССЕНЪ-САЛОМАНЪ.

L'ETUDE DU CHANT.

(Das Studium des Gesanges.)

par

H. Nissen-Saloman.

Часть I Partie.
Часть II Partie.
Приложеніе. Supplément.

St. PETERSBOURG, chez B. BESSEL & Cie.

ШКОЛА ПѢНІЯ

Генріэтты Ниссенъ-Саломанъ.

L'ETUDE DU CHANT.

Das Studium des Gesanges.

par

Henriette Nissen-Saloman.

(Oeuvre posthume.)

Часть I Partie, théorique..... n. 4 r.
—— II ——, pratique..... n. 12 r.
—— III ——, (supplément) n. 2 r.

Les trois parties réunies, prix net: 15 r. _ Вмѣстѣ ц. 15 р. с.

St PÉTERSBOURG, chez B. BESSEL et Cie

Commissionnaires de la Société IMPÉRIALE musicale russe et du Conservatoire.

ПОСВЯЩАЕТСЯ

ПАМЯТИ

Ея Императорскаго Высочества

Государыни Великой Княгини

ЕЛЕНЫ ПАВЛОВНЫ

Издателемъ

ПРЕДИСЛОВІЕ ИЗДАТЕЛЯ

По инициативѣ Антона Григорьевича Рубинштейна, величайшаго почитателя и цѣнителя методы профессора пѣнія г-жи Ниссенъ-Саломанъ, — я предложилъ ей составить полную „Школу пѣнія“. Сначала г-жа Ниссенъ рѣшительно отказалась предпринять подобный трудъ, вслѣдствіе недостатка свободнаго времени. Два года спустя я вновь обратился къ ней съ просьбою увѣковѣчить печатаніемъ свою испытанную методу. На этотъ разъ я былъ счастливѣе, — она согласилась, однако съ непремѣннымъ условіемъ не торопить ее, дать время для основательной, полной разработки богатаго матеріала, собраннаго ею во время многолѣтней ея дѣятельности въ качествѣ профессора пѣнія, въ консерваторіи. Осенью 1878 года огромный трудъ былъ почти оконченъ; наконецъ весною 1879 года, послѣ своего послѣдняго, блестящаго экзамена въ консерваторіи, г-жа Ниссенъ заявила мнѣ, что ея „Школа пѣнія“ вполнѣ окончена и что осенью можно будетъ приступить къ печатанію: оставалось только окончательно пересмотрѣть готовый манускриптъ. Этимъ трудомъ она была занята во время своего пребыванія заграницей лѣтомъ 1879 года. Послѣ ея внезапной смерти, ея супругъ, основательный музыкантъ и композиторъ, окончивъ тщательный пересмотръ манускрипта, передалъ мнѣ наконецъ этотъ замѣчательнѣйшій и обширнѣйшій трудъ знаменитаго профессора. Печатаніе „Школы пѣнія“ г-жи Ниссенъ-Саломанъ значительно затянулось по чрезвычайной обширности манускрипта.

В. Бессель.

С.-Петербургъ. Декабрь 1880 г.

AVANT-PROPOS DE L'EDITEUR.

Par initiative de m-r Antoine Rubinstein, un de plus grands admirateurs et appréciateurs du professeur de chant, m-me Nissen-Saloman, j'avais proposé à feu m-me Nissen d'élaborer sa méthode. D'abord m-me Nissen refusa décidement: elle ne voulait pas entreprendre un travail pareil, en motivant son refus par le manque du temps disponible. Deux ans après je lui adressai de nouveau la prière de me permettre ériger un monument à sa méthode eprouvée, en la faisant publier. Cette fois je fus plus heureux; elle consentit, seulement avait mis la condition expresse de ne pas la presser, lui donner le temps necéssaire pour bien élaborer le riche materiel, recueilli par elle pendant sa longue carrière du professeur au conservatoire. Au commencement de 1878 son immense travail était presque achevé; au printemps de 1879 après son dernier brillant examen au conservatoire m-me Nissen, m'ayant declaré que l'ouvrage était entièrement terminé, il ne restait que livrer le manuscript à l'imprimerie, après lui avoir donné la dernière main. Elle était occupée à relire l'ouvrage pendant son séjour, en été de 1879, à l'étranger, lorsque une mort subite et innattendue la frappa. M-r Saloman, mari de la defunte, excellent musicien et compositeur connu, se donna la triste peine de mettre tout en ordre, et me livra enfin ce travail,—des plus rémarquables et vastes. L'impression de la «Methode du chant» du célèbre professeur a exigé beaucoup plus de temps qu'on ne prévoyait d'abord par la raison de la grande étendue de l'ouvrage même.

B. Bessel.

St. Pétersbourg, Décembre 1880.

VORREDE DES VERLEGERS.

Auf Initiative A. Rubinsteins — eines aufrichtigen Anhänger und Verehrer der Gesangsmethode von Frau *Nissen-Saloman*, — machte ich unserer berühmten Gesangsprofessorin den Antrag eine Gesangschule zu verfassen. Anfangs wollte sie davon gar nichts hören,—vorgeblich wegen Mangel an freier Zeit, für eine so bedeutende Arbeit; zwei Jahre später machte ich einen zweiten Versuch sie dazu zu bewegen durch Veröffentlichung ihrer bewährten Methode, dieselbe der Nachwelt zu erhalten. Dieses Mal war ich glücklicher, es gelang mir ihre Zustimmung zu erlangen mit der Bedingung, das ich ihr ausreichend Zeit gebe, ihr reichhaltiges Material, welches sie als langjährige Professorin des Conservatoriums sorgfältig gesammelt hatte, ausführlich und gründlich bearbeiten zu können. Im Herbste des Jahres 1878 war das grosse Werk fast beendet, im Frühjahr 1879, nach dem glänzenden Conservatorium-Examen, machte Frau Nissen-Saloman mir die Mittheilung dass ihre «*Gesangschule*» vollständig beendet sei, und im Herbste, mit dem Drucke derselben begonnen werden konnte: sie wollte nur noch eine endgiltige Revision des Manuscripts vornehmen, während der Sommerferien, die sie im Auslande zuzubringen beabsichtigt,—da erreichte sie der plötzliche Tod. — Der Gemahl, der Verstorbenen, Herr Siegfried Saloman, ausgezeichneter Musiker und Componist übernahm die Durchsicht des Manuscripts; von ihm empfing ich dieses bemerkenswerthe und umfangreiche Werk unserer berühmten Gesangprofessorin. Die Veröffentlichung *des Studiums des Gesanges* des Frau Nissen-Saloman hat sich verzögert wegen des enormen Umfanges des Manuscripts.

B. Bessel.

St. Petersburg, December 1880.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

TABLE DES MATIÈRES.

INHALTS-VERZEICHNISS.

ГЕНРІЭТТА НИССЕНЪ-САЛОМАНЪ.

НЕКРОЛОГЪ *).

27 августа 1879 года внезапно прекратилось одно изъ наиболѣе дѣятельныхъ артистическихъ существованій, закрылись навсегда глаза такъ часто горѣвшіе благороднѣйшимъ одушевленіемъ ко всему прекрасному, великому, возвышенному въ искусствѣ, неудержимо увлекавшее за собою тысячи людей, согрѣвавшее пламенемъ искусства безчисленныя сердца.

Генріэтта Ниссенъ-Саломанъ скончалась въ цвѣтѣ силъ въ горномъ городкѣ Гарцбургѣ, романтически расположившемся въ Гарцѣ; она переѣхала туда послѣ сезона въ Маріенбадѣ, куда сопровождала больнаго мужа. Болѣзнь (простуда) ея была столь легкая, что до послѣдняго мгновенія не предвидѣлось близкаго конца. 3-го сентября 1879 года ея смертные останки уже были преданы на вѣчный покой землѣ кладбища ея роднаго города Готенбурга, въ Швеціи **).

Покойной было едва только 60 лѣтъ; она родилась 12 марта 1819 года. Въ лицѣ ея сошла въ могилу одна изъ даровитѣйшихъ и достойнѣйшихъ представительницъ искусства.

Въ нѣжнѣйшемъ возрастѣ, уже на четвертомъ году жизни, маленькая Генріэтта выказывала несомнѣнные признаки необычайнаго музыкальнаго дарованія: она не только не принимавшись еще учиться могла передать на фортепьяно своими маленькими пальчиками разъ слышанную мелодію, но нѣсколько лѣтъ позже, также безъ чужой помощи, опредѣляла тонъ башенныхъ часовъ, точно также какъ и тональность любой мелодіи. Къ этимъ прекраснымъ музыкальнымъ способностямъ съ теченіемъ времени присоединился замѣчательно рѣдкій обширный сопрано. Эти дарованія конечно не могли оставаться втунѣ; тѣмъ болѣе, что родители ея любили искусство и домъ ихъ былъ сборнымъ пунктомъ любителей музыки.

Первое музыкальное образованіе Генріэтта получила отъ Георга Гюнтера, превосходнаго органиста мѣстной протестантской церкви, и основавшаго превосходную пѣвческую академію, которой молодая дѣвушка сдѣлалась скоро дѣятельнѣйшимъ, полезнѣйшимъ и незамѣнимымъ членомъ. Нѣсколькимъ авторитетнымъ друзьямъ дома и искусства удалось убѣдить родителей Генріэтты, выбрать для ихъ 18-лѣтней дочери артистическую карьеру. Въ 1839 году мы находимъ ее въ Парижѣ ученицей Мануэля Гарсіа, чрезвычайно полюбившаго ее за ея

*) «Signale für die musikalische Welt»; № 14. Leipzig, 1880 г. «Сѣверная иллюстрированная музыкальная газета»; № 4 и 5. Христіанія, 1880 г.

**) Что прошло, не возвращается никогда болѣе,—но когда оно уходитъ полное блеска, то свѣтитъ потомъ еще долго.

HENRIETTE NISSEN-SALOMAN

NECROLOGIE *).

Le 27 août 1879 vit se terminer l'une des vies d'artiste les plus actives, et se fermer des yeux, qui, si souvent avaient brillé du feu de l'inspiration pour tout ce qu'il y a de beau, de grand, de noble et d'élevé dans l'art, qui avaient entraîné irrésistiblement des milliers de personnes, réchauffé et élevé des milliers de cœurs.

Après une station à Marienbad, où elle avait accompagné son mari malade, les deux époux séjournèrent quelque temps dans la ville romantique de *Harzbourg* au milieu des pittoresques montagnes du *Harz*, et là, dans la pleine puissance de ses forces et de sa santé, Henriette Nissen-Saloman succomba à un refroidissement qui d'abord paraissait léger et qui jusqu'au dernier instant, ne laissait pas soupçonner une fin si prochaine. Le 3 septembre 1879, sa dépouille mortelle fut conduite au cimetière de *Gothembourg* en *Suède*, sa ville natale **).

Née le 12 mars 1819, la défunte n'avait atteint que l'âge de 60 ans. L'art perdit en elle un de ses interprètes les plus dignes et les mieux doués.

Dès sa plus tendre jeunesse, à l'age de 4 ans, *Henriette Nissen* montrait les signes les plus évidents d'aptitudes étonnantes et des plus rares pour la musique. Elle pouvait déjà, sans avoir reçu aucun enseignement, jouer du doigt des mélodies qu'il lui avait suffi d'entendre une seule fois; quelques années plus tard, elle donnait, avec une sûreté parfaite, et sans aide, le son juste que l'horloge de l'église sonnait; elle indiquait fidèlement une mélodie quelconque qu'elle avait entendue pour la première fois. A ces grandes aptitudes musicales vint se joindre plus tard chez la jeune fille une voix de soprano d'une force et d'une étendue peu communes. Ces dons naturels ne pouvaient rester longtemps inconnus, cela d'autant moins, que la maison de ses parents était un lieu favori de réunion pour les dilettants dans la musique.

Elle reçut ses premières leçons de musique de *Georges Günther*, l'habile organiste de l'église allemande de *Gothembourg* en même temps que le fondateur et le chef d'une société de chant dont *Henriette Nissen* devint bientôt l'un des membres les plus actifs, ainsi que l'un des piliers les plus utiles et les plus indispensables par la sûreté musicale dont elle faisait preuve. Quelques amis influents des arts réussirent enfin à vaincre, la résistance des parents, et à leur persuader de destiner à la carrière artistique leur fille âgée déjà de 18 ans. En 1839, nous la trouvons à *Paris* comme élève de *Manuel Garcia*, vivement impressionné de la voix et des dons musicaux de la jeune suédoise. Elle poussa ses études de chant avec une ardeur

*) «Signal du monde musical», No. 14. Leipzig 1880. «Gazette musicale du Nord, illustrée». No. 4 et No. 5. Christiania. 1880.

**) Ce qui a passé ne revient plus; mais s'il est descendu en étincelant de lumière, il jettera longtemps encore un souvenir lumineux.

HENRIETTE NISSEN-SALOMAN.

NEKROLOG *).

Am 27. August 1879 fand eines der thatenreichsten Künstlerleben jählings seinen Abschluss; indem ein Augenpaar sich für immer schloss, das so oft im Glanze edelster Begeisterung für alles Schöne, Grosse, Edle und Erhabene in der Kunst erglüht, Tausende unwiderstehlich mit sich hingerissen, und unzählige Herzen künstlerisch erwärmt und gehoben hatte.

Nach vollendeter Brunnecur in *Marienbad*, wohin sie eigentlich nur ihren etwas leidenden Gatten begleitet, in dem romantisch gelegenen Bergstädtchen *Harzburg* im *Harz* verweilend, erlag *Henriette Nissen-Saloman*, im Vollbesitze kräftigster Gesundheit, einer anscheinend ungefährlichen Erkältung, die bis zum letzten Augenblicke keineswegs ein so nahes Ende voraussehen liess. Am 3. September 1879 wurde ihre irdische Hülle auf dem Gottesacker ihres Geburtsortes *Gotenburg* in *Schweden*, zur ewigen Ruhe bestattet **).

Am 12. März 1819 geboren, erreichte die Verblichene ein Alter von 60 Jahren; in ihr wurde eine der begabtesten und würdigsten Repräsentantinnen der Kunst ins Grab gesenkt.

Schon in zartester Jugend, in ihrem vierten Jahre, zeigte *Henriette Nissen* unverkennbare Anlagen überraschender, ungewöhnlicher musikalischer Begabung, indem sie nicht nur einmal gehörte Melodien, ohne vorher genossenen Unterricht, auf dem Claviere zu Stande brachte, sondern einige Jahre später auch, mit vollster Sicherheit, ohne jedwede Hülfe, den Ton der Thurmuhr, sowie die Tonart einer gehörten Melodie anzugeben vermochte. Zu diesen grossen musikalischen Anlagen gesellte sich dann später bei dem heranwachsenden jungen Mädchen eine ausnehmend starke umfangreiche Sopranstimme. Diese Eigenschaften konnten nicht lange verborgen bleiben, zumal da das Haus ihrer kunstsinnigen Eltern der Sammelplatz musikalischer Kunstliebhaber war.

Ihren ersten musikalischen Unterricht erhielt *Henriette Nissen* von *Georg Günther*, dem damaligen Organisten der dortigen Kirche, zugleich Gründer und Dirigent einer vortrefflichen Singakademie, deren wirksamstes Mitglied und, durch ihre musikalische Sicherheit, nützlichste und unentbehrlichste Stütze *Henriette* bald wurde. Einflussreichen Kunstfreunden gelang es, ihre Eltern, zu über reden, die jetzt 18-jährige Tochter zur Künstlerlaufbahn zu bestimmen,—und so finden wir sie 1839 in *Paris*, wo sie Schülerin *Manuel Garcia*'s wurde, der von ihrer Stimme und musikalischen Anlagen sich mächtig angezogen fühlte. Mit brennendem Eifer betrieb sie nun ihre Gesangsstudien, und fand zugleich Gelegenheit,

*) «Signale für die musikalische Welt». Nr. 14. Leipzig. 1880. «Nordische illustrirte Musik-Zeitung». Nr. 4 und Nr. 5. Christiania. 1880.

**) Was vergangen, kehrt nicht wieder,—
Aber, ging es leuchtend nieder,
Leuchtet's lange noch zurück!

голосъ и музыкальныя способности. Необыкновенно ревностно изучала она пѣніе и въ это время познакомилася съ выдающимися знаменитѣйшими художниками. Въ это-то время познакомилась она напр. съ Шопеномъ, столь восхитившимся дарованіемъ молодой дѣвушки, что онъ самъ вызвался давать ей уроки на фортепьяно.

Въ прежнее время въ хорошихъ шведскихъ семействахъ требовалось много рѣшительности для избранія артистической карьеры; не мало трудности представляло также и осуществленіе весьма естественнаго желанія помѣстить молодую дѣвушку, воспитанную въ строгихъ правилахъ, въ какое нибудь уважаемое парижское семейство; Генріэтта нашла гостепріимство въ домѣ Циммермана, въ то время лучшаго профессора фортепьянной игры въ консерваторіи.

Въ сороковыхъ годахъ итальянская опера въ Парижѣ стояла на высшей ступени своего блеска: Гризи, Персіани, Лаблашъ, Рубини, Тамбурини и др. образовывали замѣчательно рѣдкій ансамбль артистическихъ силъ. Среди этихъ звѣздъ Генріэтта дебютировала впервые (1843) въ роли Адальгизы рядомъ съ Гризи-Нормой; успѣхъ ея превзошелъ всѣ ея ожиданія. Вторая ея роль была Эльвиры (въ «Донъ-Жуанѣ»), возбудившая тѣмъ болѣе вниманія, что до тѣхъ поръ въ Парижѣ привыкли считать эту роль второстепенною: Ниссенъ же, благодаря виртуозности и таланту съ которымъ она передавала ее какъ въ музыкальномъ такъ въ вокальномъ и въ драматическомъ отношеніи, удалось представить партію Эльвиры въ совершенно новомъ, до толѣ неизвѣстномъ видѣ. Ей тотчасъ-же былъ предложенъ ангажементъ на три года, послужившій поводомъ къ новымъ успѣхамъ. Артистическое путешествіе по Швеціи, совершенное ею въ это время, уподоблялося тріумфальному шествію.

Въ слѣдующій сезонъ она выступила въ Парижѣ въ «Велизаріѣ», «Танкредѣ» и «Цирюльникѣ». Ея импровизированное появленіе въ «Цирюльникѣ», безъ репетиціи не только оркестровой но и фортепьянной, произвело большое впечатлѣніе. Персіани, игравшая Розину, внезапно заболѣла; больна была и Гризи, такъ что нечего было давать. Директоръ театра, Вартель, принужденъ былъ бы отмѣнить спектакль и возвратить превосходный сборъ, если бы не Генріэтта, рѣшившаяся взять на свои плечи непробованную роль, хотя къ ней обратились всего только за часъ до начала спектакля. Полный тріумфъ ожидалъ ее. Въ этомъ случаѣ, какъ и позже, въ теченіе ея артистической карьеры, ея музыкальныя способности оказали ей большую услугу. Не смотря на естественное, сильное волненіе, понятное при такомъ рискованномъ предпріятіи, она вдругъ передъ самымъ началомъ аріи «Una voce poco fà» вспомнила, что Персіани (какъ

passionnée, et fit la connaissance des artistes les plus grands et les plus célèbres. *Chopin*, entre autres, fut si étonné de ses aptitudes vocales aussi bien que de son talent au piano, qu'il lui offrit des leçons sur cet instrument.

A cette époque, une jeune fille des bonnes familles de la Suède avait infiniment de peine à obtenir de ses parents l'autorisation de se consacrer à l'art. Une autre difficulté, c'était de trouver à *Paris* une pension dans une famille honorable pour cette jeune fille, élevée dans des principes sévères Cela réussit toutefois, et *Henriette Nissen* fut accueillié avec bienveillance chez *Zimmermann*, alors premier professeur de piano au Conservatoire.

L'opéra italien de *Paris* etait alors à l'apogée de sa gloire. Des artistes tels que la *Grisi*, la *Persini*, *Lablache*, *Rubini*, *Tamburini* et une foule d'autres, formaient, réunis, un cénacle de ce qu'il y avait de plus distingué dans l'art du chant. Ce fut là qu'*Henriette Nissen* débuta en 1843 comme *Adalgise* à côte de la *Grisi-Norma*, avec un résultat qui dépassa toute attente. Son second rôle fut celui d'*Elvire* dans «*Don Juan*»; il fit d'autant plus d'effet, qu'on l'avait considéré jusqu'alors à *Paris* comme secondaire. *Henriette Nissen* réussit à l'élever à une hauteur parfaitement inattendue, par la perfection avec laquelle la jeune artiste sut le rendre au triple point de vue de la musique, de la conception, et de l'exécution dramatique. On lui offrit immédiatement un engagement de trois ans, qui fut l'occasion de nouveaux triomphes. Un voyage artistique qu'elle fit dans sa patrie, la *Suède*, devint une vraie marche triomphale. A l'opéra italien de *Paris*, elle parut à fois réitérées dans «*Bélisaire*»; «*Tancrède*» et «*Le Barbier de Séville*».

Son apparition improvisée dans le «Barbier de Séville» sans répétition préalable ni au piano ni avec l'orchestre, fit, avec raison, beaucoup de bruit. La *Persiani*, qui devait chanter la partie, tomba subitement malade; la *Grisi* se trouvait également indisposée, ce qui rendait impossible la représentation d'un autre opéra; *Vartel*, le directeur du theâtre, aurait été forcé de fair relâche et de manquer une excellente recette, si *Henriette Nissen*, avertie une heure seulement avant le lever du rideau, n'avait tenté l'aventure périlleuse, qu'elle réussit pourtant à transformer en un véritable triomphe.

Ici, comme à une foule d'autres occassions de sa vie d'artiste, son génie musical lui rendit de grands services. Malgré l'agitation que naturellement elle devait ressentir en présence d'une tentative si aventureuse, et quelques instants seulement avant l'air de *Rosina* «*Una voce poco fà*», elle se souvint tout à coup qu'elle avait remarqué, à une représentation précédente, que la *Persiani* chantait l'air composé en *mi-majeur*, transposé à une tierce plus haut, en *sol-majeur*, tour de force impossible à toute autre cantatrice. Ne trouvant personne près d'elle qui voulût se charger de cette mission pressante, on peut se figurer l'angoisse de la jeune artiste, avant qu'elle eût pu faire avertir le chef d'orchestre de faire attaquer l'air dans le ton primitif, et que les premiers sons de l'orchestre lui eussent appris, que son message était parvenu à temps. Grâce à la réussite extraordinaire qu'elle eut dans ce

hier die bedeutendsten und berühmtesten Künstler kennen zu lernen. Hier war es auch, wo *Chopin* sie kennen lernte, und durch die vocale wie pianistische Begabung der jungen Schwedin so überrascht war, dass er sich selbst erbot, derselben Unterricht im Pianofortespiel zu ertheilen.

Zu jener Zeit kostete in guten Familien Schwedens noch der Entschluss, eine Tochter der Kunst zu widmen, grosse Ueberwindung; eine enorme Schwierigkeit bot auch die Realisirung des natürlichen Wunsches, das junge, in strengen Grundsätzen erzogene Mädchen, in *Paris* in einer achtbaren Familie unterzubringen, welches nach längerem Suchen doch endlich gelang, indem *Henriette Nissen* in der Familie *Zimmermann*, des damaligen ersten Professors im Clavierspiel am Conservatorium, gastliche Aufnahme fand.

Damals stand die italienische Oper in *Paris* auf der höchsten Stufe ihres Ruhmes; Künstler wie die *Grisi*, die *Persiani*, *Lablache*, *Rubini*, *Tamburini* und Andere, bildeten ein Ensemble seltenster Gesangskunst. Hier war es, wo *Henriette Nissen* 1843 ihr erstes scenisches Debüt machte, als *Adalgisa*, neben der *Grisi-Norma*, und zwar mit einem Erfolg, der Aller Erwartungen übertraf; ihre zweite Rolle war die der *Elwira* in «*Don Juan*» die damals um so mehr Aufsehen erregte, als man bis dahin in *Paris* gewohnt gewesen, diesen Part als einen secondären zu betrachten, während es *Henriette Nissen* gelang, durch die grosse Virtuosität, mit welcher sie musikalisch, gesanglich wie dramatisch die Rolle auffasste und ganz neu gestaltete, sie zu vorher nicht geahntem höchstem Ansehen zu erheben. Hierauf wurde ihr sofort ein 3-jähriges Engagement angeboten, welches ihr Gelegenheit zu stets neuen Succès bot. Eine Kunstreise in ihr Vaterland *Schweden* glich einem förmlichen Triumphzuge. An der italienischen Oper in *Paris* trat sie während der folgenden Saison wiederholt auf in den Opern «*Belisario*», «*Tancredo*» und «*Barbier von Sevilla*».

Ihr improvisirtes Auftreten im «*Barbier*» ohne jegliche vorhergegangene Probe, weder am Clavier noch mit Orchester, machte gerechtermassen grosses Aufsehen, — an einem Abende, wo die *Persiani*, welche die Partie singen sollte, plötzlich erkrankt war, — auch ein momentanes Unwohlsein der *Grisi*, jede andere Opern-Vorstellung unmöglich machte, wodurch der damalige Director *Vartel* sich genöthigt gesehen hätte, das Theater gänzlich zu schliessen und eine superbe Einnahme einzubüssen, — wenn nicht *Henriette Nissen*—nur eine Stunde vor Anfang der Oper erst dazu aufgefordert, — sich entschlossen hätte, das Wagestück zu unternehmen, — welches sie vollends zu einer Berühmtheit machte. Auch hier, wie so oft später im Verlauf ihrer Künstlerlaufbahn, hat ihre musikalische Begabung ihr die grössten Dienste geleistet: trotz der natürlichen grossen Befangenheit bei einem dermassen gewagten Unternehmen, ganz kurz vor der Arie der *Rosina* «*Una voce poco fà*» erinnerte sie sich, dass sie bei früherem Anhören der Oper bemerkt, wie die *Persiani* diese in *E-Dur* componirte Arie um eine Terz höher, in *G-Dur* zu singen pflegte, — welches jeder anderen Sängerin unmögiich gewesen wäre. Man denke sich nun die Aufregung der jungen Künstlerin, die in

она раньше замѣтила) поетъ арію написанную въ E-dur на терцію выше — въ G-dur, въ тональности невозможной для всякой другой артистки. Можно себѣ представить боязнь молодой пѣвицы, прежде чѣмъ она успѣла не найти кого нибудь кто передалъ-бы капельмейстеру ея просьбу исполнить арію въ первоначальной тональности; наконецъ первые звуки аріи убѣдили ее, что желаніе ея дошло по назначенію еще во время. Благодаря ея необыкновенному успѣху въ этой роли, она удержала ее за собою и въ слѣдующій сезонъ, хотя по контракту роль принадлежала исключительно Персіани*).

Изъ другихъ многочисленныхъ примѣровъ славной карьеры выдающейся артистки, можно упомянуть о слѣдующемъ фактѣ. Во время случайнаго краткаго пребыванія ея въ Франкфуртѣ на Майнѣ въ маѣ 1858 года, тамошнее общество Св. Цециліи давало генделевскую ораторію «Іефта». Въ день исполненія внезапно заболѣваетъ пѣвица (г-жа Фейтъ), которой поручена была сопранная партія «Ифисъ»; исполненіе становилось невозможнымъ. Дирекція общества, узнавшая о случайномъ присутствіи г-жи Ниссенъ, пригласила ее помочь горю и взяться экспромтомъ за эту трудную партію; г-жа Ниссенъ къ общему удовольствію сдѣлала это съ обычною своею готовностью и мастерствомъ, хотя партія была для нея совершенно незнакома. На другой день кромѣ разныхъ изъявленій удивленія и признательности, г-жа Ниссенъ получила слѣдующее письмо отъ живущаго въ Франкфуртѣ стараго Алоиса Шмита, знаменитаго пьяниста и композитора: «Вслѣдъ за другими позвольте и мнѣ принести вамъ мою теплую благодарность за высокое художественное наслажденіе, доставленное мнѣ вашимъ мастерскимъ пѣніемъ въ несравненномъ произведеніи Генделя. Мое удивленіе увеличилось тѣмъ сильнѣе, когда я узналъ, что вы пѣли безъ репетиціи, какъ говорится, съ листа: вы такъ проникли въ Генделевскій духъ! *Пускай кто нибудь попробуетъ сдѣлать это!* Эти строки могутъ вамъ свидѣтельствовать какъ я — и со мною вмѣстѣ всѣ знатоки искусства — благодаренъ и удивляюсь вамъ». Д-ръ Алоисъ Шмиттъ.

Франкфуртъ, 16 Мая 1858 г.

Такое же горячее письмо написала и

*) Парижскіе журналы той эпохи, равно какъ «L'Europe artiste» (5 марта 1854 г.) разсказываютъ это происшествіе слѣдующимъ образомъ:

«Г-жа Ниссенъ была приглашена на большой балъ, куда ее должна была сопровождать одна изъ представительницъ высшей парижской аристократіи. Вечеромъ, когда молодая дѣвушка начала уже одѣваться, у дверей ея квартиры раздался отчаянный звонокъ. Это былъ Вартель со всѣмъ отчаяніемъ директора принужденнаго *отказать* полный театръ; долженъ былъ идти «Цирюльникъ» съ Персіани, но знаменитая пѣвица внезапно заболѣла; точно также больна была и Гризи. Перемѣнить спектакль было невозможно. Если г-жа Ниссенъ не рѣшится взяться за роль (которую она никогда не пробовала ни съ оркестромъ ни съ фортепьяно), оставалось возвратить публикѣ деньги, — крайность

rôle, elle le garda dans son répertoire quoique, aux termes du contrat, il appartint à la *Persiani**). Nous citerons encore un exemple de la carrière brillante de cette grande artiste: Durant un court séjour improvisé qu'elle fit à *Francfort sur le Mein* en mai 1858, la société «*St. Cécile*» de cette ville avait étudié le «*Jephté*» de *Händel* sous la direction du chef d'orchestre *Messer*. Le jour même où l'on devait exécuter cet œuvre, M-lle *Veith*, de l'opéra de Francfort, qui devait chanter le grand solo de soprano d'*Iphis*, tomba subitement malade, ce qui rendait l'exécution impossible. La direction de la dite société, ayant par hasard appris que M-me *Nissen-Saloman* se trouvait accidentellement à Francfort, la pria de chanter cette partie si difficile; quoiqu'elle lui fût totalement inconnu, elle la chanta, à la grande surprise de tout le monde, avec son empressement ordinaire et ce zèle qui ne lui faisait jamais défaut dès qu'il s'agissait de l'art. Elle reçut, parmi une foule de témoignages d'admiration, la lettre suivante du célèbre pianiste-compositeur, le Dr. *Aloys Schmitt*:

«Madame.

«Je vous prie d'agréer mes remercîments réitérés et les plus chaleureux pour les grandes jouissances artistiques que votre chant m'a procurées dans le chef-d'œuvre incomparable de *Jepté*, de *Händel*. Mon admiration s'est accrue d'avantage, quand j'ai appris, que vous avez chanté cette partie d'une manière improvisée, à livre-ouvert, *sans aucune répétition préalable*, et pourtant en entrant si totalement dans l'esprit du compositeur.

Qui pourrait en faire autant!?

Veuillez voir dans ces quelques lignes une preuve de l'admiration et de la reconnaissance que moi et tous les amis de l'art nous ressentons pour vous.

Agréez, Madame, l'assurance de ma haute considération.

Dr. Aloys Schmitt.

Francfort, le 16 mai 1858.»

«Société «St. Cécile» à Francfort sur le Mein.

«La Direction sousignée sent le vif besoin de vous remercier chaleureusement du prévenant empressement avec lequel vous vous êtes chargée de la partie d'*Iphis* dans un espace de temps si étonnemment court. Votre exécution incomparable a fait ressortir de la manière la plus saisissante cette partie avec tout son charme. C'est avec orgueil que la société «*St. Cécile*» se voit à même d'inscrire aux programmes de ses concerts le nom d'une artiste reconnue et admirée depuis longtemps comme l'une des plus éminentes, et qui de nouveau a tenu à montrer, de la manière

*) Les journaux parisiens du temps, ainsi que «L'Europe artiste» du 5 mars, 1854, racontent cet événement artistique comme suit:

«M-lle *Nissen* avait reçu une invitation à un grand bal, où une dame de l'une des premières familles de Paris devait l'amener. Or, le soir même où ce bal devait avoir lieu et au moment où la jeune fille commençait les apprêts de sa toilette, on sonne violemment à sa porte. C'était m-r *Vartel*, dans le désordre d'un directeur qui se voit arracher une superbe recette. En effet, on devait donner ce soir-là le *Barbier*, avec m-me *Persiani*, et la célèbre cantatrice se trouvait tout à coup indisposée; d'un autre coté, m-me *Grisi* était également souffrante: changer le spectacle devenait donc impossible; et si m-lle *Nissen* ne se décidait pas à jouer *Rosina* (dont elle n'avait jamais assisté à aucune répetition ni au piano

ihrer Angst Niemand in ihrer Nähe finden konnte, der ihre Bitte, die Arie in der ursprünglichen richtigen Tonart anzufangen, dem Kapellmeister im Orchester übermitteln wollte, — bis ihr dies endlich gelang, und die ersten Töne des Ritornell's im Orchester sie überzeugten, dass der Bote noch rechtzeitig ihr Verlangen ausgeführt. In Folge ihrse ausserordentlichen Succès in dieser Rolle durfte sie dieselbe auch während der folgenden Saison in ihrem Repertoire behalten, obgleich dieselbe contractlich der *Persiani* gehörte*).

Unter zahlreichen anderen Beispielen aus der glorreichen Carrière dieser eminenten Künstlerin möge hier nur noch folgendes Factum Platz finden: Während eines kurzen Aufenthaltes im Mai 1858, hatte der dortige Cäcilien-Verein, unter Kapellmeister *Messer*'s Leitung, Händels Oratorium «*Jephta*» einstudirt; am Tage der Aufführung erkrankte plötzlich die Inhaberin der grossen Sopran-Solo-Partie der «*Iphis*» (Fräulein *Veith*, von der dortigen Oper), wodurch die ganze Aufführung unmöglich wurde. Die Direction dieses Vereins forderte Frau *Nissen-Saloman* auf die Aufführung durch die Uebernahme dieses schwierigen Partes zu ermöglichen, was dieselbe, — mit der ihr eigenen Bereitwilligkeit und Künstlerschaft — zur Freude Aller, gelungen ausführte. Tags darauf erhielt dieselbe, ausser vielfachen anderen Beweisen der Bewunderung, folgendes Schreiben von dem dort lebenden berühmten Pianisten und Componisten, dem Altmeister Dr. *Aloys Schmitt*: «Hochgeehrte Frau! Nachträglich wollte ich Ihnen hiemit meinen wärmsten Dank bringen, für den hohen Kunstgenuss, den mir Ihr meisterhafter Gesang in dem unvergleichlichen Meisterwerke «*Jephta*» gewährt. Meine Bewunderung ist und war um so grösser, als ich hörte, dass Sie nicht einmal eine Probe davon mitgemacht haben, sondern, — wie man sagt, — die Partie vom Blatte gesungen haben, und doch so sehr in den *Händel*'schen Geist eingedrungen sind. *Dies soll Ihnen einmal Eine nachmachen!* Wie ich dies aber, — und mit mir alle Kunstkenner, — dankbar und bewundernd aufgefast habe, mögen Ihnen diese paar Zeilen beweisen. Mit der grössten Verehrung bin ich, und zeichne Ihr ganz ergebener Frankfurt, Mai, 1858. *Dr. Aloys Schmitt.*

Der «Cäcilien-Verein» in Frankfurt a/M: «Der ergebenst unterzeichnete Ausschuss fühlt sich gedrungen, Ihnen für die freundliche Bereitwilligkeit, mit welcher Sie in dem jüngst stattgefundenen Concerte des Vereins die Parthie der *Iphis* in der überraschenden Kürze zu übernehmen die Güte hatten, seinen wärmsten Dank auszusprechen. Die gleiche Anerkennung gebührt der

*) Die derzeitigen Pariser Zeitungen, sowie «L'Europe artiste» vom 5. März, 1854, erzählen dieses musikalische Ereigniss, wie folgt:

«Fräulein *Nissen* hatte eine Einladung zu einem grossen Ball erhalten, wohin eine Dame aus einer der ersten Pariser Familien sie begleiten wollte. Am Abende, wo der Ball stattfinden sollte, gerade als das junge Mädchen mit den Vorbereitungen zu ihrer Toilette beschäftigt war, wird ungestüm an ihrer Thüre geklingelt. Herr *Vartel*, in der Aufregung eines Theater-Direktors, der Gefahr läuft, eine süperbe Einnahme zu verlieren, stürzt ins Zimmer: der «Barbier von Sevilla» war zu jenem Abend annoncirt; die *Persiani*, welche die Partie der *Rosina* singen sollte, war plötzlich erkrankt; die *Grisi* war gleichfalls unpässlich, so dass auch jede andere Oper unmöglich wurde; wenn Fräulein *Nissen* sich nicht

дирекція общества Св. Цециліи. «Общество Св Цециліи,—говоритъ между прочимъ это письмо,—съ гордостью ставитъ въ своихъ программахъ имя артистки, давно пользующейся громкимъ именемъ, и доказавшей еще разъ, что ея блестящія дѣла посвящены требованіямъ истиннаго искусства, ради любви къ которому она всегда готова приносить личныя жертвы».

«Соблаговолите, сударыня, принять выраженіе нашей благодарности и особеннаго почтенія».

Послѣ этого короткаго отступленія отъ хронологической послѣдовательности нашего отчета, вернемся въ Парижъ, принимаясь за разсказъ событій, начиная съ 1844 года.

Горячему стремленію г-жи Ниссенъ къ дальнѣйшему художественному развитію и возможно скорѣйшему расширенію ея репертуара были положены тутъ слишкомъ узкія границы, такъ какъ ни Персіани, ни Гризи не были склонны уступать своихъ ролей. Поэтому г-жа Ниссенъ рѣшилась оставить свое мѣсто въ парижской итальянской оперѣ, колыбели ея славы. Тогда еще никакая шведская пѣвица не выступала заграницей; г-жа Ниссенъ была первою, принесшею честь своему отечеству, получившей имя „шведскаго соловья“,—прозвище, которое позже разнесли по свѣту Женни Линдъ и Нильсонъ.

Весною 1845 года мы находимъ ее въ Миланѣ Но едва она прибыла туда, какъ ангажементъ призвалъ ее въ Петербургъ, гдѣ она имѣла необыкновенные успѣхи рядомъ съ Альбони, Віардо, Рубини, Маріо, Тамбурини, Лаблашемъ и Конкони. Вернувшись въ Италію, гдѣ Россини (жившій тогда въ Болоньѣ) живо интересовался ею, какъ прежде Доницетти въ Парижѣ, она пѣла въ продолженіи трехъ лѣтъ въ Болоньѣ, Миланѣ, Мантуѣ, Генуѣ, Ливорно, Флоренціи и Римѣ главныя роли въ операхъ: «Норма», «Соннамбулла», «Лючія», «Эрнани», «Атилла», «Два Фоскари», «Ломбардцы», «Паризина» и т. д. Вездѣ ожидали ее тріумфы, особливо же во Флоренціи и въ театрѣ Апполо въ Римѣ. Она была ангажирована въ Феррару въ началѣ 1848 года, когда вспыхнувшая революція принудила ее покинуть этотъ городъ послѣ нѣсколькихъ спектаклей. Ангажементъ призвалъ ее въ Лондонъ, гдѣ она выступила въ Ковентгарденскомъ театрѣ, въ роляхъ «Нормы» и «Лючіи», спѣтыхъ ею па англійскомъ языкѣ; затѣмъ

на которую директора рѣшаются съ трудомъ. Передъ такимъ несчастьемъ, артистка, у которой сердце равнялось таланту, не колебалась долго. Бѣлое бальное платье, безъ всякихъ украшеній, роза въ волосахъ — составили костюмъ Розины. Карета, долженствовавшая вести ее на балъ, получила приказаніе ѣхать въ театръ, гдѣ публика уже собралась массою наслаждаться пѣніемъ Персіани, своей балованной любимицы. Не было времени, чтобы выпустить афиши и заявить публикѣ о замѣнѣ. Остальное извѣстно.

la plus patente, qu'elle est toujours prète à faire des sacrifices personnels à son amour de l'art.

Agréez, Madame, l'expression toute respectueuse de notre gratitude sans bornes».

Après cette courte digression, nous retournons de nouveau à *Paris*, où nous reprenons le fil de notre récit, à partir de l'année 1844. Ici, des bornes trop étroites furent cependant mises au désir ardent d'*Henriette Nissen* d'avancer et d'augmenter plus rapidement son répertoire; car, ni la *Grisi*, ni la *Persiani* ne voulaient lui céder leurs parties; elle résolut alors de quitter sa position si honorée à *l'opéra italien de Paris*, le berceau de sa gloire.

Henriette Nissen fut *la première cantatrice suédoise* qui parut sur une scène étrangère, et qui fit honneur à sa patrie; ce n'est que *plus tard* que *Jenny Lind* et *Kristina Nilson* la suivirent et portèrent comme elle dans le monde la réputation des *rossignols suédois*.

Nous retrouvons *Henriette Nissen* à *Milan* au printemps de 1845. Mais, à son arrivée dans cette ville, elle fut engagée à l'opéra italien de *St. Pétersbourg* où elle eut des triomphes brillants à côté de l'*Alboni*, de la *Viardot*, de *Rubini*, de *Mario*, de *Tamburini*, de *Lablache* et de *Ronconi*. Retournée en *Italie*, *Rossini*, qui habitait alors *Bologne*, s'intéressa vivement à elle, comme *Donizetti* l'avait fait auparavant à *Paris*. Elle chanta maintenant, pendant le cours de trois ans, dans les villes de *Bologne*, *Milan*, *Mantoue*, *Gènes*, *Livourne*, *Florence* et *Rome*, les rôles principaux des opéras *Norma*, la *Sonnambule*, *Lucie*, *Ernani*, *Atlila*, *I due Foscari*, *I Lombardi*, *Parisina*, et autres. Partout elle célébra des triomphes, surtout à *Florence*, comme au théâtre d'*Apollon* à *Rome* pendant *le grand carnaval*.

La révolution la força à quitter *Ferrare* après quelques représentations.

Un engagement avantageux l'appela alors à *Londres*, au théâtre de *Coventgarden*, où elle eut des grands succès comme *Norma* et comme *Lucie*, qu'elle chanta *en anglais*; ensuite elle entreprit une tournée de concerts en *Angleterre*, en *Ecosse* et en *Irlande*, et plus tard, — en retournant en *Suède*, — elle chanta à *Hambourg* la *Lucie* en *allemand*. On l'acceuellit avec un vif enthousiasme en *Suède* et en *Norvége*, où elle fit un voyage artistique.

L'hiver de 1849—50, elle chanta à presque tous les concerts du «*Gewandhaus*» de *Leipzig*, où elle excita une vive attention par la bravoure toute particulière qu'elle mettait dans le chant des airs *italiens*, et surtout, par son exécution noble et magistrale des *airs classiques* des époques reculées, ainsi que par des *romances suédoises*

---

ni à l'orchestre), il ne restait plus qu'à rendre l'argent, extrémité à laquelle on conçoit qu'un directeur se résigne difficilement. Devant une telle infortune, l'artiste chez qui le cœur était à la hauteur du talent, ne pouvait hésiter longtemps. Une robe blanche,— la simple toilette de bal, ainsi qu'une rose dans le chevelure de la jeune artiste, devaient servir comme costume de *Rosina* et la voiture qui dévait la conduire au bal, reçut la consigne, de la mener au *theâtre-italien*, où le public s'était déjà rassemblé en foule pour applaudir la *Persiani*, son enfant-gatée; il n'y avait donc pas de temps, ni pour faire des annonces, ni pour faire avertir le public. On sait le reste.

unübertrefflichen Durchführung, welcher es beschieden war, den ganzen Zauber und Reiz des übernommenen Parts in vollendetster Weise zur Geltung zu bringen. Der *Cäcilien-Verein* darf mit Stolz den Namen einer Künstlerin in seine Concert-Programme eintragen, welche als Meisterin des Gesanges seit Jahren bekannt und bewundert, durch die That auf's Eklatanteste bewiesen hat, dass ihr erfolgreiches Wirken nur der Förderung der wahren Kunst gewidmet ist, und der Liebe zu dieser auch persönliche Opfer zu bringen stets freundlich bereit ist. Genehmigen Sie, geehrteste Frau, den Ausdruck unsres Dankes und unsrer vorzüglichsten Hochachtung».

Nachdem wir durch diese kurze Abschweifung etwas aus der chronologischen Ordnung unseres Berichtes gerissen worden,—kehren wir wieder nach *Paris* zurück, indem wir den Faden unserer Erzählung vom Jahre 1844 wieder aufnehmen:

Doch ihrem heissen Drange nach weiterer künstlerischer Ausbildung und möglichst schneller Erweiterung ihres Repertoires, waren hier dennoch zu enge Schranken gesetzt, indem die *Grisi* wie die *Persiani* keine der ihnen zugesagten Partien abzutreten geneigt waren, und so entschloss sich *Henriette Nissen*, ihre ehrenvolle Stellung an der *Pariser* italienischen Oper, der Wiege ihres Ruhmes, zu verlassen. Damals war noch keine *schwedische* Sängerin im Auslande aufgetreten, und *Henriette Nissen* war somit *die erste Schwedin*, die ihrem Vaterlande die grösste Ehre machte, welche den Ruf der *schwedischen Nachtigallen begründete*, und, wie — *später—Jenny Lind* und *Christine Nilson*, denselben durch die Welt verbreitete.

Im Frühjahr 1845 finden wir sie in *Mailand*; doch, kaum hier angekommen, ruft sie ein überaus vortheilhaftes Engagement an die Kaiserliche italienische Oper nach *St. Petersburg*, wo sie neben der *Alboni* und *Viardot*, neben *Rubini*, *Mario*, *Tamburini*, *Lablache* und *Ronconi* ausserordentliche Erfolge errang. Nach *Italien* zurückgekehrt, wo *Rossini* (damals in *Bologna*) — wie früher *Donizetti* in *Paris* — sich lebhaft für sie interessirte, sang sie während drei Jahren in *Bologna*, *Mailand*, *Mantua*, *Genua*, *Livorno*, *Florenz* und *Rom* die Hauptrollen in den Opern: *Norma*, *Sonnambula*, *Lucia*, *Ernani*, *Attila*, *I due Foscari*, *I Lombardi*, *Parisina*, u. s. w. Ueberall feierte sie die grössten Triumphe, ganz besonders in *Florenz* und während des grossen Carnevals im *Theater Apollo* in *Rom*. *Ferrara*, wo sie zuletzt engagirt war, musste sie

---

entschliessen wollte, die Partie der *Rosina* zu übernehmen (von der sie niemals weder einer Clavier-Probe, noch einer Orchester-Probe beigewohnt), bliebe nichts anderes übrig, als an der Kasse das Geld zurück zu geben,—eine nicht eben sehr angenehme Alternative für einen Direktor, der bereits eine vortreffliche Einnahme eingesackt. Nach langem Ueberreden entschloss sich endlich die junge Künstlerin, bei der das Herz und das Gefühl stets die Oberhand behielten, das Wagestück zu übernehmen; das weisse einfache Ballkleid und eine Rose im Haar des jungen Mädchens, mussten jetzt als Costüme der *Rosina* dienen, und der Kutscher, welcher dieselbe zum Ball fahren sollte, erhielt Befehl, sie statt dessen zur *italienischen Oper* zu fahren, wo das Publikum bereits massenhaft versammelt war, um seinen Liebling, die *Persiani*, zu applaudiren; es war sonach unmöglich sowohl das Publikum davon zu benachrichtigen, als noch viel weniger, Annoncen drucken zu lassen. — Das Uebrige ist bekannt.

она предприняла большое концертное путешествіе черезъ Англію, Шотландію и Ирландію. Возвращаясь на родину въ Швецію, она пѣла въ Гамбургѣ «Лючію» на нѣмецкомъ языкѣ. Въ Швеціи и Норвегіи, гдѣ она совершила артистическую поѣздку, ее принимали съ энтузіазмомъ. Зимою 1849—50 гг. она пѣла почти во всѣхъ концертахъ Gewandhaus'а въ Лейпцигѣ, гдѣ произвела сильное впечатлѣніе не только бравурой, съ которой исполняла итальянскія аріи, но и благородною, поэтическою передачей шведскихъ и нѣмецкихъ романсовъ, равно и классическихъ сочиненій. (Въ 1853 году она снова пѣла въ 12 концертахъ Gewandhaus'а).

Съ такимъ же успѣхомъ пѣла она въ другихъ столицахъ Германіи, которыя она посѣтила потомъ. Ея появленіе въ Берлинѣ какъ разъ совпало съ тѣмъ временемъ, когда музыкальный міръ прусской столицы былъ подъ впечатлѣніемъ пѣнія Женни Линдъ, только что уѣхавшей изъ Берлина. Сезонъ уже кончился, весна была на дворѣ, и г-жа Ниссенъ могла выступить тамъ только въ концертахъ, но тѣмъ не менѣе ея успѣхъ былъ громаденъ и вся безъ исключенія художественная критика Берлина, съ Рельштабомъ во главѣ, чествовала ее, какъ равносильную соперницу ея землячки, Линдъ. Эрнстъ Коссакъ закончилъ одну изъ своихъ статей слѣдующими словами: «если ужъ дали Женни Линдъ титулъ шведскаго соловья, то мы должны потребовать безусловно, чтобы назвали Генріэтту Ниссенъ шведскимъ жаворонкомъ».

Праздновавшееся въ Гагѣ торжество обрученія наслѣднаго шведскаго принца съ голландскою принцессою, призвало въ столицу Голландіи и г-жу Ниссенъ, которая всюду—при дворѣ, въ Гагѣ, Амстердамѣ и Роттердамѣ—встрѣтила обычный огромный успѣхъ.

10 Сентября 1850 года г-жа Ниссенъ вышла замужъ за датскаго композитора, Зигфрида-Саломанъ и съ тѣхъ поръ пѣла подъ именемъ Ниссенъ-Саломанъ. Вмѣстѣ съ мужемъ она предприняла большія артистическія путешествія по Швеціи, Финляндіи, Россіи, и побывала даже въ Константинополѣ. Въ 1853 году мы находимъ художественную чету въ Парижѣ, гдѣ г-жа Ниссенъ пѣла въ концертахъ консерваторіи и въ концертахъ, подъ управленіемъ *Сегера* (въ залѣ Св. Цециліи), обративши на себя особенное вниманіе своимъ исполненіемъ *классической* музыки. Приглашеніе тогдашняго директора брюссельской консерваторіи, знаменитаго *Фетиса*, привело ее въ Брюссель, гдѣ она выступила въ концертахъ этого учрежденія. Здѣсь ею получена была телеграмма изъ Петербурга съ предложеніемъ занять мѣсто профессора пѣнія въ консерваторіи, только что открываемой тогда А. Рубинштейномъ, подъ августѣйшимъ покро-

et *allemandes*. En 1853, elle chanta de nouveau à 12 concerts du même «*Gewandhaus*».

Elle visita ensuite la plupart des capitales de l'*Allemagne*, et partout son apparition fut couronnée de succés immenses. A *Berlin*, elle arriva quelques jours après le départ de *Jenny Lind*. La saison étant déjà trop avancée, *Henriette Nissen* ne put s'y faire entendre que dans des concerts; la critique musicale, si sevère de *Berlin*, *Rellstab* en tête, la plaça immédiatement à côté de *Jenny Lind*.—*Ernst Kossak* terminait à cet égard un de ses articles de la manière suivante: «Puisqu'on a déjà disposé d'avance du titre de «*rossignol suédois*» en le donnant à *Jenny Lind*,— nous devons insister sur ce qu'*Henriette Nissen* soit nommée indiscutablement «*l'aloutte suédoise*». A l'occasion du mariage du prince-royal de Suède et de Norvège avec une princesse hollandaise, *Henriette Nissen* fut appelée en *Hollande*, où elle excita le plus vif énthousiasme à *la Haïe*, à *Amsterdam* et à *Rotterdam*, aussi bien qu'à la cour.

Le 10 septembre 1850, *Henriette Nissen* épousa le compositeur *danois Siegfrid Saloman*. Depuis lors, elle chanta sous le nom de *Henriette Nissen-Saloman*, et entreprit, avec son mari, de grands voyages artistiques en *Suède*, en *Finlande*, en *Russie* et même jusqu'à *Constantinople*. En 1853, nous retrouvons les deux artistes à *Paris*, où *Henriette Nissen-Saloman* se fit entendre dans les *concerts du Conservatoire*, comme aussi dans les concerts symphoniques, dirigés par *Seghèrs* à la salle de *Sainte-Cécile*, où surtout son exécution de la musique *classique* lui valut de vifs applaudissements. Une invitation du directeur du Conservatoire de *Bruxelles*, M. *Fétis*, la conduisit ensuite dans cette ville, où elle chanta également aux *concerts du Conservatoire*.

Ce fut à cette époque qu'on lui offrit, par télégramme, le poste de *professeur de chant* au *Conservatoire* à *St. Pétersbourg*, crée et dirigé par *Antoine Rubinstein*, sous la protection spéciale de la noble Grande-Duchesse *Hélène Pawlowna*.

Déjà en 1860, nous y trouvons *Henriette Nissen-Saloman* en pleine activité. Elle remplit cette nouvelle vocation avec un zèle infatigable, et le nombre de ses élèves disséminées sur la vaste étendue de l'empire russe, comme ailleurs, suffira à fournir la preuve de cette grandiose activité. On peut dire qu'elle y a *crée une école* dans le vrai sens de ce terme, et qu'elle s'est érigé par là à elle-même le plus beau et le plus indestructible des monuments.

Toutes les personnes qui chantent bien à *St. Pétersbourg*, comme dans *l'intérieur* de la *Russie*, sont exclusivement ses élèves. Le manque de place ne nous permet de nommer que les primadonnas les plus rémarquables qui sont sorties de ses mains: *Joséphine de Reszké*, au grand opéra de *Paris*, *Anna de Belocca* à *Londres*, mesdemoiselles *Machwitz* et *Lido* à Her-Majesty's theâtre à *Londres*, et à celui de *New York;* à l'Opéra Impérial *russe* à *St. Pétersbourg*: M-mes *Raab*, *Lawrowsky*, *Lewitzky*, *Kroutikoff*, *Kamensky*, *Calasch*, *Bitschourin*. Parmi les élèves nombreuses qu'elle a formées dans la haute aristocratie, nous

gleich Anfangs der Saison 1848, nach nur wenigen Vorstellungen, der ausgebrochenen Revolution wegen, plötzlich verlassen. Jetzt rief sie ein sehr vortheilhaftes Engagement nach *London*, wo sie mit dem grössten Erfolg im *Coventgarden*-Theater die *Norma* und *Lucia* in *englischer* Sprache sang, und eine grosse Concerttournée durch *England*, *Schottland* und *Irland* unternahm. Auf der Durchreise nach ihrem Vaterlande sang sie in *Hamburg* die *Lucia* in *deutscher* Sprache. Während einer abermaligen Concertreise durch *Norwegen* und *Schweden*, wurden ihre Kunstleistungen überall mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen. Im Winter 1849—50 sang sie in fast sämmtlichen *Gewandhaus*-Concerten in *Leipzig*, wo sie neben der eminenten Bravour, mit der sie *italienische* Opern-Arien vortrug, noch ganz besonders durch den edlen innigen Vortrag *schwedischer* und *deutscher Lieder* und *classischer* Compositionen früherer Jahrhunderte, Aufsehen machte. (1853 sang sie nochmals in 12 dieser Concerte in Leipzig). Darauf sang sie mit demselben Erfolg in den übrigen Hauptstädten *Deutschlands;* ihre Ankunft in *Berlin* fiel gerade in die Zeit, wo die Musikwelt der preussischen Hauptstadt, nach der nur wenige Tage vorher stattgefundenen Abreise *Jenny Lind*'s noch in grösster Aufregung war; des bereits zu sehr vorgerückten Frühlings wegen, konnte *Henriette Nissen* hier nur in Concerten auftreten, aber ihr Succès war enorm, und die gesammte Kunstkritik, *Rellstab* an der Spitze, feierte sie als die ebenbürtige Nebenbuhlerin ihrer Landsmännin *Jenny Lind*. *Ernst Kossak* schloss einen seiner Artikel mit der Phrase: «Hat man bereits an *Jenny Lind* den Titel «*schwedische Nachtigall*» vergeben, so müssen wir unbedingt darauf bestehen *Henriette Nissen* die «*schwedische Lerche*» zu nennen». Die Vermählungsfeierlichkeiten im *Haag* des damaligen Kronprinzen von Schweden mit einer holländischen Prinzessin, riefen sie jetzt dorthin, wo sie, ausser bei Hofe, im *Haag*, *Amsterdam* und *Rotterdam* den grössten Enthusiasmus erregte. Am 10 September 1850 vermählte *Henriette Nissen* sich mit dem dänischen Componisten *Siegfried Saloman*, sang von nun an unter dem Namen *Henriette Nissen-Saloman*, und unternahm im Vereine mit ihrem Gatten grosse Kunstreisen durch *Schweden*, *Finnland* und *Russland*, selbst bis *Constantinopel*. 1853 finden wir das Künstlerpaar wieder in *Paris*, wo *Henriette Nissen-Saloman* in den *Conservatoire-Concerten*, sowie in den von *Seghèrs* dirigirten Orchester-Concerten im Saale «*St. Cécile*», ganz besonders durch den Vortrag *classischer* Musik Aufsehen machte. Eine Einladung des damaligen *Brüsseler* Conservatoire-Directors *Fétis* führte sie jetzt dorthin, wo sie gleichfalls in den *Conservatoire*-Concerten auftrat, als sie durch ein Telegramm aus *St. Petersburg* die ehrenvolle Aufforderung erhielt, die Stelle als Gesangsprofessorin an dem damals im Entstehen begriffenen, später von Anton Rubinstein gegründeten und geleiteten, unter der hohen Protection der edlen Grossfürstin *Helene Pawlowna* von *Russland* stehenden *Conservatorium* zu übernehmen. Im Januar 1860 finden wir sie dort bereits in voller Thätigkeit. Mit rastlosem, nie erkaltendem Eifer erfüllte sie nun diesen neuen

вительствомъ Великой Княгини Елены Павловны. Въ Январѣ 1860 г. мы находимъ ее тамъ въ полной дѣятельности, въ пубичныхъ курсахъ пѣнія, предшествовавшихъ открытію консерваторіи (въ 1862 году). Съ неутомимою, никогда не остывающею ревностью исполняла она свои новыя обязанности; какъ многаго умѣла она достигнуть показываетъ масса образованныхъ ею учениць, разсѣянныхъ по Россіи. Г-жа Ниссенъ-Саломанъ образовала въ Россіи школу, въ полномъ значеніи этого слова, воздвигнии себѣ такимъ образомъ на всегда прекраснѣйшій и прочнѣйшій памятникъ. Все, что въ Петербургѣ и внутри Россіи поетъ *хорошо* — суть исключительно *ея* ученицы. Недостатокъ мѣста позволяетъ намъ назвать только нѣкоторыхъ учениць и примадоннъ, вышедшихъ изъ этой школы: Жозефина Решке (парижской большой оперы), А. Бѣлоха (въ Лондонѣ), Махвицъ и Лидо (въ Her Majesty театрѣ, въ Лондонѣ и Нью-Іоркѣ); въ русской оперѣ въ Петербургѣ: г-жи Раабъ, Лавровская, Левицкая, Крутикова, Каменская, Калашъ, Бичурина; въ Италіи: г-жи Вурцель, Гейротъ, Альма Фостремъ; учительницы пѣнія въ петербургской консерваторіи—г-жи Цванцигеръ, Гирсъ-Левицкая, Полякова и Ирецкая; концертныя пѣвицы и учительницы пѣнія: г-жи Фоссъ, Клеммъ, Гренингъ - Вильде, Харитонова - Палечекъ, Ольга Петерсенъ, Веревкина, Марцинкевичъ, Полонская, Гааке, Минквицъ; въ Харьковѣ— г-жа Прохорова-Маурелли; въ Кіевѣ—г-жи Небельская и Константиновичъ; изъ числа многочисленныхъ учениць аристократическаго круга назовемъ г-жу Панаеву, Эбелингъ, Джунковскую, Симанскую-Бронникову и т. д.

Ея преподаваніе поддерживалось двумя особенностями, которыхъ нельзя оцѣнить достаточно: необыкновеннымъ (для пѣвицы) ея піанизмомъ и теоретическими свѣдѣніями, соединенными съ удивительною памятью, позволявшею ей аккомпанировать все *безъ нотъ* и транспонировать въ любую тональность, такъ что она никогда не имѣла надобности въ аккомпаньяторѣ. Сверхъ того, такъ какъ не смотря на возрастъ она находилась въ полномъ обладаніи голосомъ, то ея преподаваніе имѣло еще ту выгоду, что она могла все пропѣть своимъ ученицамъ; это служило для послѣднихъ прекраснымъ практическимъ примѣромъ, сценическимъ какъ и вокальнымъ. Заграницей давно оцѣнили эти рѣдкія качества. Давно штутгардтская консерваторія старалась, но тщетно, убѣдить г-жу Ниссенъ войти въ составъ ея профессоровъ. Точно также дирекція консерваторіи общества «друзей музыки» въ Вѣнѣ дважды присылала убѣдительныя приглашенія, имѣвшія цѣлью заручиться этой рѣдкою педагогическою силою для своего заведенія (17 Мая 1878 и 26 Мая 1879 гг.). Не смотря на эти неоднократныя, льстящія самолюбію,

ne mentionnerons que mesdemoiselles *Panàjew*, *Ebeling*, *Djounkowskoi*, *Simanski-Bronnikoff*. En *Italie*, on rencontre mesdemoiselles *Wourzel*, *Héirot* et *Alma Fohström*; à *St. Pétersbourg*: les *professeurs de chant au Conservatoire*, M-me *Zwanziger*, *Giers*, *Poljakoff*, *Iretzky;* les *cantatrices de concert* et les *professeurs de chant*: M-mes *Grening-Wilde*, *Olga Peterssen*, *Kharitonoff-Paletscheck*, *Marsinkéwitsch - Polonsky*, *Torrigi-Heirot*, *Voss*, *Klemm*, *Hake*, *Minckwitz*, *Werewkine*; — à *Charkow*: m-me *Prokhoroff-Maurelli;*—à *Kiew*: m-me *Nebelskaja* et *Constantinowitsch*, etc.

Son enseignement était appuyé de deux grandes qualités, qui ne peuvent être assez appréciées. Grâce à son habilité comme *pianiste*, peu commune chez une *cantatrice;* grâce à ses grandes connaissances théoriques combinées avec une mémoire étonnante, il lui était possible *d'accompagner sans musique*, et de *transposer* immédiatement sur tous les tons possible, de sorte, qu'elle n'était jamais obligée d'avoir recours à l'aide d'un accompagnateur. — Malgré son âge avancé, elle était encore en possession de sa voix, de manière à pouvoir *chanter à ses élèves* les morceaux qu'elle leur donnait à exécuter, et ainsi à leur servir d'exemple précieux au point de vue vocal comme à celui du débit dramatique.

L'attention générale à l'étranger avait été depuis longtemps fixée sur ces qualités remarquables. La direction du *Conservatoire* de musique de la Société des «amis de la musique» à *Vienne*, l'invita deux fois, à consacrer ses éminentes facultés d'enseignement à cet institut, la première fois le 7 mai 1878, la seconde fois le 26 mai 1879. La direction du *Conservatoire* de *Stuttgart* essaya vainement, il y a plusieurs années déjà, de la déterminer à accepter le poste éminemment honorable que cette direction lui offrait. Cependant, malgré ces preuves de confiance et d'admiration, elle ne pouvait se résoudre à quitter ses nombreuses élèves et sa vaste activité de *St. Pétersbourg*. Quiconque a connu le bon cœur et la fidélité au devoir de cette artiste consommée, ainsi que la naiveté de cœur et la fidélité du sentiment qui sont si souvent propres aux grands artistes, comprendra sans peine qu'elle ne pouvait se décider à quitter pour toujours la sphère d'activité qu'elle s'était *créée elle-même* et où elle avait recueilli autant de reconnaissance que de gloire.

Les *matinées musicales du dimanche* qu'elle avait fondées il y a plus de 9 ans dans sa demeure, jouissait d'une considération générale et réunissaient toujours un grand nombre de personnes, composé des premiers artistes et de l'élite de la haute aristocratie. L'activité infatigable de cette grande artiste savait vaincre l'impossible; elle avait toujours des attractions nouvelles pleines d'intérêt et propres a captiver son monde. Les programmes nombreux de ces matinées en sont la meilleure preuve. Les mieux douées de ses élèves s'y faisaient entendre et s'habituaient ainsi peu-à-peu à chanter devant le public; une autre partie exécutaient toujours, soit des morceaux d'ensemble, soit des chœurs plus ou moins développés.

Malgré ces occupations multiples, elle trouva encore les temps d'élaborer cette «Ecole de

Beruf, und wie unbeschreiblich Grosses sie hier geleistet, davon zeugt die grosse Masse Schülerinnen, die sie gebildet, und die durch ganz *Russland* verbreitet sind. *Henriette Nissen-Saloman* hat durch ihr eifriges Wirken, in *Russland* im grossartigsten Sinne Schule gemacht, und sich dadurch selbst das schönste unvergänglichste Denkmal für alle Zeiten gesetzt. Was in *St. Petersburg* und im Innern des Reiches *gut* singt, sind ausschliesslich *ihre* Schülerinnen; der uns zugemessene Raum erlaubt uns nur, hier einige der hervorragendsten ihrer Schülerinnen und der aus dieser Schule hervorgegangenen Primadonna's zu nennen: *Joséphine de Reszké*, an der Grossen Oper in *Paris; Anna de Bolocca* in *London;* die Damen *Machwitz* und *Lido*, am Her Majesty's Theater in London und *New-York;* an der Kaiserlich russischen Oper in *St. Petersburg*: die Damen *Raab*, *Lawrowsky*, *Levitzky*, *Krutikoff*, *Kamensky*, *Calasch* und *Bitschourin;* unter den zahlreichen Schülerinnen aus den Kreisen der höchsten Aristokratie citiren wir nur die Namen *Panajew*, *Ebeling*, *Simanski-Bronnikoff*, *Djunkowsky;* in Italien *Wourzel*, *Heirot* und *Alma Fohström*; in *St. Petersburg* die Gesangs Lehrerinnen am *Conservatorium*: *Zwanziger*, *Giers*, *Poljakoff* und *Iretzky;* die Concert-Sängerinnen und Gesangs-Lehrerinnen: *Voss*, *Klemm*, *Grening-Wilde*, *Kharitonoff-Paletschek*, *Olga Peterssen*, *Marsinkéwitsch-Polonski*, *Torrigi-Heirot*, *Haake*, *Werewkine* und *Minkwitz;* in *Kharkoff*: Frau *Prokhoroff-Maurelli;* in *Kiéw*: Frau *Constantinowitsch*, u. s. w.

Ihr Unterricht wurde durch zwei nicht genug zu schätzende Eigenschaften unterstützt: vermöge ihrer — namentlich bei Sängerinnen ungewohnlichen — pianistischen Fertigkeit und theoretischen Kenntnisse, verbunden mit einem staunenswerthen Gedächtniss, konnte sie Alles selbst, sogar *auswendig*, *ohne Noten*, am Flügel *begleiten*, und in jede andere beliebige Tonart *transponiren*, und war somit niemals von einer dritten Person, einem Accompagnateur, abhängig; ausserdem—da sie, noch immer im Besitze ihrer Stimm Mittel sich befand, hatte ihr Unterricht den grossen Vorzug, dass sie ihren Schülerinnen *vorsingen* konnte, und so denselben, gesanglich wie scenisch, als directes, nachahmungswerthes Beispiel diente. Auch hatte man im Auslande diese grossen seltenen Vorzüge längst in's Auge gefasst. Schon vor Jahren hatte die Direction des *Stuttgarter Conservatoriums* sich vergebens bemüht, Frau *Nissen-Saloman* zu bewegen, dorthin zu übersiedeln. Seitens der Direction des *Conservatoriums* der Gesellschaft «*der Musikfreunde*» in *Wien* war zwei Mal ein dringender ehrenvoller Ruf an sie ergangen, diese seltene Lehrkraft für jenes Institut zu gewinnen; das erste Mal am 7 Mai 1878 — und neuerdings am 26 Mai 1879;— doch, trotz dieser vielfachen schmeichelhaften Beweise von Anerkennung und Vertrauen, konnte Frau *Nissen-Saloman* sich endgültig dennoch nicht entschliessen, den zahlreichen Kreis ihrer Schülerinnen, und ihren grossen Wirkungskreis in *St. Petersburg*—zu verlassen. Wer die seltene Pflichttreue dieser eminenten Künstlerin gekannt, und die, bei grossen Künstlern so oft hiemit verbundene Naivetät und ehrenhafte Anhänglichkeit

доказательства признанія ея способностей и довѣрія къ нимъ, г-жа Ниссенъ не могла рѣшиться покинуть многочисленный кругъ ея учениць, возложившихъ на нее всѣ свои надежды, точно также какъ и свое обширное поле дѣятельности въ Петербургѣ. Кто зналъ рѣдкое чувство долга этой выдающейся артистки, равно какъ связанную съ нимъ наивность и честную привязанность къ идеямъ, столь часто встрѣчающіеся у великихъ артистовъ, тотъ легко пойметъ, что такому глубокому таланту должно было стоить весьма многаго покинуть навсегда арену дѣятельности, *созданную ею* съ такимъ усиліемъ, гдѣ она встрѣтила столько разъ почетную оцѣнку, хотя вмѣстѣ часто и лишающее мужества непризнаніе, и для того только, чтобы на новомъ мѣстѣ снова, быть можетъ, пройдти эти стадіи радости и страданія.

Ея ежегодныя воскресныя музыкальныя утра, основанныя ею уже болѣе девяти лѣтъ въ ея собственной квартирѣ, пріобрѣли обширную основательную, общую извѣстность; на нихъ собиралось всегда множество лицъ, вершинъ искусства и науки, равно какъ избранная высшая аристократія. Безустанной, неутомимой дѣятельности г-жи Ниссенъ удавалось устроить невѣроятное, часто собрать новое, интересное, привлекательное: разнообразныя программы этихъ «утръ», всегда представлявшихъ что-либо новое полныхъ интереса, способныхъ привлечь служатъ тому доказательствомъ. Новыя, болѣе выдающіяся и успѣвшія ея ученицы выступали на этихъ утрахъ, постепенно пріучаясь къ публикѣ; исполнялись маленькіе и большіе ансамбли и хоры.

Не смотря на столь разнообразныя занятія, г-жа Ниссенъ находила еще время работать надъ представляемою теперь методою, въ которую она положила свои богатыя знанія, основанія ея несравненной школы и свою драгоцѣнную опытность, пріобрѣтенную во время ея долголѣтней педагогической дѣятельности. Къ сожалѣнію, ей не суждено было дожить до появленія этой методы въ печати.

Конечно при столь выдающейся дѣятельности не было недостатковъ въ разнообразныхъ проявленіяхъ оффиціальнаго признанія этой дѣятельности. Г-жа Ниссенъ имѣла шведскую медаль за заслуги — «Litteris et artibus», медаль, осыпанную брилльянтами— «Pour le mérite», пожалованную Государемъ Императоромъ, орденъ Краснаго Креста, дипломы музыкальной академіи въ Стокгольмѣ, филармоническаго общества въ Петербургѣ, филармоническаго общества во Флоренціи, Св. Цециліи въ Римѣ

Изъ большаго числа стихотвореній, ей посвященныхъ, здѣсь найдутъ мѣсто только наиболѣе выдающіяся, извѣстнаго нѣмецкаго поэта Рельштабъ и двухъ датскихъ Андерсена и Ингемана, а равно одно стихотвореніе, написанное по поводу ея смерти; послѣднее изъ нихъ въ русскомъ переводѣ.

chant», où elle a déposé ses savantes vues artistiques, fruits de ses riches observations et des expériences inestimables acquises dans sa carrière enseignante de tant d'années, et dont, hélas! elle ne devait pas voir la publication.

Les honneurs et les distinctions ne pouvaient manquer de récompenser cette capacité hors ligne et cette étonnante activité. M-me *Nissen-Saloman* se vit successivement décorée de la médaille *royale suédoise «Litteris et artibus»*, de la médaille *imperiale russe «Pour le mérite»* en *brillants*, et de l'Ordre *«du mérite» russe* de *«La croix rouge»*. Elle était membre élue de *l'Académie Royale de musique à Stockholm*, de *la société philharmonique de St. Pétersbourg*, de *la société philharmonique de Florence* et de *la société de Saint-Cecile de Rome*. —

Il est bien naturel, qu'une artiste comme *Henriette Nissen-Saloman* a dû être l'objet d'une foule d'adresses louangeuses; de témoignages d'admiration de toutes parts. En terminant, il suffira de citer ici, parmi le grand nombre,— les trois poésies suivantes, — l'une d'un poète allemand *Rellstab*, et les deux autres des célèbres poètes danois *Andersen* et *Ingemann*.

„L'ART“

(Trad. de l'allemand.)

Comme tu le cultives vrai et pur,
Il porte en lui—même la récompense des ses efforts,
Enveloppant des rayons d'or de son soleil
Toutes les ombres de cette vie».
Souvenir de votre ami et admirateur

L. Rellstab.

Berlin, 16 Avril, 1850.

(Trad. du danois)

«Dieu t'a donné une voix
Au timbre merveilleux, —
Il t'a donné bien plus encore
En metant de l'âme dans ton chant».

H. C. Andersen.

Copenhagne, Août, 1856.

(Trad. du danois.)

(tiré du poëme „Holger Danske“).

«Au jardin plein de roses chantait la troupe multicolore des oiseaux;
Ce chant était vif et délicieux, comme il est rare de l'entendre;
Mais mille fois plus belle encore était la sonorité de sa voix
Que le chant des oiseaux à travers des régions célestes».
Souvenir reconnaissant à l'incomparable cantatrice *Henriette Nissen-Saloman.*

B. S. Ingemann.

Sorë, 25 Fevrier, 1856.

---

der Gesinnung, der wird es begreiflich finden, dass es einem tief-gefühlvollen Gemüthe wie dem ihrigen Ueberwindung kosten musste, einen Wirkungskreis, *den sie selbst* so mühsam *geschaffen*, und in dem sie so viel ehrende Anerkennung fand, für immer zu verlassen. Die schon vor mehr als 9 Jahren in ihrer eigenen Wohnung veranstalteten alljährlichen musikalischen *Sonntags-Matinéen*, genossen eines fest begründeten, allgemeinen Rufes, und versammelten die Spitzen von Kunst und Wissenschaft, so wie die Elite der höchsten Aristokratie bei Frau *Nissen-Saloman*. Der unermüdlichen, rastlosen Thätigkeit dieser Künslerin gelang das Unglaubliche, stets Neues, Interessantes, Anziehendes zu schaffen, wovon die reichhaltigen Programme dieser Matinéen Zeugniss ablegen, in welchen stets einige neue hervorragende Schülerinnen durch ihre progressiven Leistungen sich betheiligten und so allmählich sich an die Oeffentlichkeit gewöhnen durften, sowie die grössere Anzahl derselben, kleinere und grössere Ensembles und Chöre ausführten.

Trotz aller so mannigfacher Beschäftigungen fand Frau *Nissen-Saloman* noch Musse und Zeit, diese Gesangs-Methode auszuarbeiten, in welcher sie ihr reiches Wissen, die Grundzüge ihrer unvergleichlichen Schule und ihre, während ihrer langjährigen Lehr-Thätigkeit gesammelten unschätzbaren Erfahrungen, niedergelegt; leider sollte sie deren Veröffentlichung nicht erleben!

Bei so hervorragendem Wirken konnten ehrenvolle Auszeichnungen mannigfachster Art nicht ausbleiben; Frau *Nissen-Saloman* war decorirt durch die Königlich *schwedische* Verdienst-Medaille *«Litteris et artibus»;* — durch die Kaiserlich *russische* Medaille in Brillanten *«Pour le mérite»*—und durch den Kaiserlich *russischen* Verdienst-Orden des *«Rothen Kreuzes;»*— sie war erwähltes Mitglied der Königlich *schwedischen musikalischen Academie* in *Stockholm*, der *Philharmonischen Gesellschaft* in *St. Petersburg*, der *Philharmonischen Gesellschaft* in *Florenz* und der *Gesellschaft «St. Cécile»* in *Rom*.

Unter des grossen Anzahl ihr gewidmeter Gedichte, theilen wir hier nur Folgende mit:

„Die Kunst“

«Wie Du sie pflegest, ächt und rein,
Ist sie sich selber Lohn des Strebens,
Und webt den goldnen Sonnenschein
Um alle Schatten dieses Lebens».
Zur Erinnerung an Ihren Freund und Verehrer

Berlin, 16 April, 1850. **L. Rellstab.**

(Übersetzung aus dem Dänischen).

«Gott gab dir Stimm!
Mit wunderbarstem Klang —
Er gab dir mehr noch, —
Seele im Gesang».
Zur Erinnerung an Ihren Bewunderer

Kopenhagen, Aug., 1856. **H. C. Andersen.**

(Übersetzung aus dem Dänischen.)
(Aus dem Gedichte „Holger Danske“).

«Im Rosengarten sang der Vögel bunte Schaar,
Es war lebhaft und herrlich wie selten;
Doch schöner ihrer Stimme Schmelz und Wohllautwar,
Als der Vögel Gesang durch die Welten».
Zur Erinnerung und mit aufrichtiger Verehrung der ausgezeichneten Sängerin *Henriette Nissen-Saloman.*

Sorö, 25 Febr., 1856. **B. S. Ingemann.**

На смерть Генріэтты Ниссенъ-Саломанъ.

(съ шведскаго.

Смолкли волшебные звуки чарующихъ пѣсень
Тѣхъ, что пѣвала ты, сѣверныхъ странъ соловей,
Трелями горы, долины и лѣсъ оглашая...
Быстро умчалася ты въ свѣтлое царство тѣней.

**
*

Въ пѣсняхъ своихъ изливала ты сердце и душу,
Въ нихъ находила ты счастіе жизни своей,
Въ области звуковъ, являясь всевластной царицей...
Кто же замѣнитъ тебя, сѣверный нашъ соловей?

**
*

Скорбь и печаль по тебѣ всю страну охватила,
Плачетъ народъ, пораженный глубокой тоской...
Спи жь безмятежно ты, взятая ранней могилой,
Въ нѣдрахъ родимой земли, сладкій вкушая покой.

Poésie à l'occasion de la mort de Henriette Nissen-Saloman.

(Traduction du suédois.)

Il a brusquement cessé le chant du rossignol,
Qui, élevé dans les montagnes glacées du Nord,
Faisait entendre ses sons de vallée en vallée,
Son chant s'enflant harmonieusement en vagues mélodieuses.

**
*

Elle trouvait tout son bonheur dans son chant,
Reine elle était dans le royaume de l'art,
Où bien peu sont à même de la remplacer,
Où bien peu ont le bonheur de devenir son égale.

**
*

Pleurée du peuple, qui jadis lui décerna la couronne suprême,
Quand elle brigua sa première victoire d'artiste, —
Qu'elle dorme en paix dans le tombeau, qui,—hélas!—
Trop tôt lui a été creusé dans sa terre natale.

H. W.

Gedicht bei Henriette Nissen-Saloman's Tod.

(Übersetzung aus dem Schwedischen.)

Verstummt ist plötzlich der Gesang der Nachtigall,
Die zwischen Eisbergen des Nordens erzogen,
Ihre Töne von Thal zu Thal harmonisch schön
In Sanges-Zauberwellen melodisch stets erklingen liess.

**
*

Ihr höchstes Glück fand stets sie im Gesang,
So war sie Königin im Reich der Töne,—
Wer könnte ihren Platz dort wohl ersetzen!
Wie Wenigen ist's vergönnt sie zu erreichen!

**
*

Betrauert von dem Volk, das sie zur Meisterin geweiht,
Als sie den ersten Sieg sich kühn dort einst errang,—
Mög'sanft sie schlummern in dem Grab, das—ach!— zu früh
Ihr ward zutheil in heimathlicher Erde.

H. W.

Вступленіе.

Несогласіе опустошаетъ свѣтъ,
Искусства даютъ ему прелесть.
(„Статьи о музыкѣ" Ж. Ж. Руссо).

Кто знаетъ о громадной массѣ появившихся и продолжающихъ являться въ разныхъ странахъ «Школъ пѣнія», «Методъ пѣнія», тотъ можетъ конечно считать безполезнымъ появленіе новаго сочиненія, предназначеннаго обогатить эту вѣтвь музыкальной литературы. Но если собрать разныя, извѣстныя мнѣ появившіяся доселѣ «Методы» большаго и малаго объема и просмотрѣть ихъ съ точки зрѣнія практической, приносимой ими, пользы для изученія пѣнія, то отъ внимательнаго наблюдателя не укроется, что весьма немногія годны для назначенной цѣли: большая часть ихъ очевидно придаетъ слишкомъ мало значенія элементарному, педагогическому основанію, которое необходимо должно *предшествовать* высшему искусству пѣнія. Большинство вовсе не касается, или только очень поверхностно, первыхъ и самыхъ необходимыхъ указаній и правилъ относительно образованія звука, положенія рта, различія регистровъ, произношенія словъ и т. д.,—точно все это извѣстно само собой или предполагается уже извѣстнымъ. Если же когда и говорится что нибудь объ этихъ правилахъ, то такъ запутанно, неясно и научно-учено,—къ тому же все это объявляется заранѣе лишнимъ и непрактичнымъ для непосвященныхъ — что не можетъ принести желанной пользы ни учителю ни учащемуся. Кое гдѣ многое объяснено медицинско-анатомическими изысканіями, интересными для ученыхъ и хорошообразованныхъ музыкантовъ и любителей, но сбивающими и спутывающими ученика, желающаго только учиться, а весьма часто и вовсе мѣшающими ему достигнуть *практическихъ* успѣховъ. Нѣкоторыя методы объявляютъ напр., что «грудные звуки должны быть звучны» или что «текстъ долженъ произноситься ясно», не указывая при этомъ ни средствъ ни пути достигнуть желаемаго.

Причину этихъ несообразностей надо вѣроятно искать въ томъ, что только очень немногіе хорошіе учителя образовывали пѣвцовъ—съ *начальныхъ*, *основныхъ положеній*. Лучшіе учителя по большей части никогда не имѣли или не искали случая показывать ученикамъ азбуку искусства; вѣроятно они считали это скучнымъ, надоѣдливымъ и, быть можетъ, недостойнымъ себя. Причина отсутствія хорошихъ школъ пѣнія, преслѣ-

Introduction.

La discorde ravage le monde,
Les arts en font les délices.
(Écrits sur la musique,
par J. J. Rousseau).

En présence des nombreuses «Écoles de chant», «Méthodes de chant», etc., qui ont paru et qui continuent à paraître, on serait tenté de croire qu'un ouvrage destiné à enrichir cette branche de la littérature musicale devrait être parfaitement superflu. Mais, si l'on voulait réunir un grand nombre de ces ouvrages plus ou moins élémentaires ou développés, à moi connus, pour les examiner à la loupe de leur valeur *pratique*, l'observateur attentif reconnaîtrait bientôt, que le plus petit nombre est à la hauteur du but, et que la plupart accordent trop peu de poids à l'enseignement *élémentaire* et *pédagogique*,—en un mot, à ce qui doit *nécessairement devancer* la haute étude du chant et lui servir de base. Beaucoup de ces ouvrages ne font, par exemple, aucune mention—ou ne le font qu'en passant, comme s'il s'agissait de quelque chose qui se comprend de soi-même ou qui se laisse présupposer comme étant déjà connu, des premières règles les plus indispensables pour l'émission de la voix et la formation du son, pour la position de la bouche, la différence des registres, la prononciation du texte, etc. Dans ceux-mêmes qui en parlent, ce qu'ils en disent est généralement trop embrouillé, trop diffus ou trop scientifique, de manière à être à peu près incompréhensible aux laïques et aux non-initiés, d'où il suit, que le but désiré n'est atteint ni pour ce qui concerne les maîtres ni pour ce qui regarde les élèves eux-mêmes. Bien des choses sont expliquées par le moyen de l'anatomie médicale, ce qui peut être d'un grand intérêt pour les artistes consommés et pour les laïques très-savants ou du moins fort instruits, mais qui ne sert qu'à fourvoyer l'élève désireux d'avancer, lui est encore incompréhensible, et jusqu'à nouvel ordre, l'éloigne plutôt qu'il ne se rapproche du but proprement dit—celui de faire des progrès *pratiques*. Bien des manuels enseignent par exemple, que «les sons de poitrine doivent être clairs», ou que «les paroles du texte doivent être prononcées distinctement», etc., sans indiquer nettement les voies et moyens d'y parvenir. La cause la plus directe de ce fait se trouve sans doute dans la circonstance, que peu de maîtres distingués ont formé des élèves depuis les *premiers principes*: la plupart des maîtres les plus éminents et les plus habiles n'ayant généralement pas eu l'occasion,—et ne l'ayant pas cherchée non plus,—d'enseigner le chant depuis l'ABC de l'art, ou encore, ayant considéré cela comme trop ennuyeux, trop pénible, ou peut-être aussi comme étant au-dessous de leur dignité. Le manque de bonnes éco-

Einleitung.

La discorde ravage le monde,
Les arts en font les délices.
(Écrits sur la musique,
par J. J. Rousseau).

Wer die grosse Masse der, in den verschiedenen Ländern erschienenen und noch fortwährend erscheinenden Gesang-Schulen, Gesang-Methoden u. s. w. übersieht, dürfte gewiss zu der Meinung sich veranlasst fühlen, dass ein Werk, welches die musikalische Literatur nach dieser Seite hin bereichern könnte, überflüssig erscheint. Wenn man jedoch manche dieser mir bekannten, bis jetzt veröffentlichen Werke grösseren und kleineren Umfanges sammeln und dieselben mit der Lupe *praktischer* Anleitung zum Studium der Gesangs-Kunst betrachten will, so wird es zunächst dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen können, dass die wenigsten derselben praktisch sich als zweckdienlich erweisen, indem sie augenscheinlich zu wenig Gewicht auf das Elementare, das Pädagogische, auf dasjenige legen, welches dem höheren Studium des Gesanges nothwendigerweise *vorausgehen* muss. Eine grosse Anzahl derselben erwähnt, z. B. gar nicht, oder nur flüchtig —(gleichsam, wie etwas, das sich von selbst verstünde, oder als bekannt sich voraussetzen lässt), die ersten allernothwendigsten Winke und Regeln für Ansatz und Bildung des Tones, für Mundstellung, Verschiedenheit der Register, Textaussprache u. s. w., und dort, wo Anleitung hierzu gegeben, ist diess zumeist gar zu verwickelt, zu unklar, zu wissenschaftlich-gelehrt (dem Uneingeweihten, dem Laien, zu unverständlich, zu unpraktisch erklärt), und kann somit weder für Lehrer noch Schüler den erwünschten Nutzen erzielen. Vieles wird hie und da, gleichsam durch medicinisch-anatomische Untersuchungen erklärt, welches für sehr gelehrte, gebildete Künstler und Laien von grossem Interesse ist, den lernbegierigen Schüler aber nur verwirrt, ihm unverständlich ist und ihn vorläufig noch von dem eigentlichen Ziele, *praktisch* Fortschritte zu machen, abhält. Manche lehren, z. B., «die Brusttöne müssen klar erklingen», oder «die Textworte müssen deutlich ausgesprochen werden» u. s. w., ohne die Mittel und Wege, dies zu erreichen, deutlich anzugeben. Der Grund dieses Mangels ist vielleicht zunächst in dem Umstande zu suchen, dass wohl nur sehr wenig ausgezeichnete Lehrer jemals Sänger oder Sängerinnen *von den ersten Anfangsgründen an* ausgebildet haben. Die bedeutendsten und tüchtigsten Gesanglehrer haben meistentheils niemals Gelegenheit gehabt oder gesucht, Schüler gleichsam von dem ABC der Wissenschaft an, zu unterweisen; theils hielten sie dies vielleicht für zu langweilig, zu anstrengend und wohl auch, als un-

довавшихъ бы систематически методу, основанную на практическомъ опытѣ, лежитъ также быть можетъ въ отвращеніи многихъ артистовъ излагать на бумагѣ свои мысли; нѣкоторымъ изъ нихъ недоставало привычки ясно, литературнымъ языкомъ излагать свои идеи. Подобное явленіе встрѣчается и въ другихъ отрасляхъ музыкальной педагогики. Напримѣръ, скрипичная школа Шпора,—не смотря на свои неоспоримыя достоинства, на то что содержитъ весьма цѣнныя указанія о положеніи инструмента и т. д.,—взятая въ цѣломъ, гораздо болѣе годится для хорошо подготовленныхъ скрипачей, чѣмъ для начинающихъ учениковъ. Произошло это вѣроятно потому, что Шпоръ, какъ и многіе другіе великіе художники, *никогда не имѣлъ случая заниматься съ совершенно неприготовленными учениками*. А между тѣмъ успѣхъ именно зависитъ,—особливо при изученіи пѣнія,—отъ того, *какъ* шли занятія, образованіе и развитіе голоса на *первыхъ урокахъ!* Конечно хорошій, опытный учитель можетъ исправить, улучшить многія ошибки или дурныя привычки ученика,—особливо если послѣдній интелигентенъ,—но во 1-хъ, сколько тутъ теряется драгоцѣннаго времени, во 2-хъ,—есть ошибки *не искоренимыя вполнѣ*, не смотря на всѣ старанія учителя и ученика. Наконецъ случается нерѣдко, что плохое начало портитъ здоровье учениковъ, особливо женщинъ, и уничтожаетъ прекраснѣйшіе голоса.

Замѣчательно, что на фортепьяно никто не станетъ играть пьесъ, требующихъ механизма, не пройдя основательно необходимыхъ упражненій, не овладѣвъ техникой инструмента:—сами пальцы играющаго отказались бы служить ему. На оборотъ мы видимъ ежедневно, что лица, едва начавшія заниматься пѣніемъ (въ особенности дамы), болѣе или менѣе одаренныя голосомъ, считаютъ возможнымъ безъ всякой подготовки пѣть романсы, аріи и т. д. Это ложное убѣжденіе весьма часто поддерживается не понимающими дѣло невѣждами профессорами, льстящими скороспѣлому тщеславію. Надо еще прибавить, что ученики нерѣдко теряютъ охоту къ занятіямъ. Они долгое время, иногда цѣлые годы, проходятъ плохую школу, поютъ дурно самыя трудныя аріи и считаютъ себя первостепенными артистами, благодаря похваламъ ничего не понимающихъ друзей. Позже, попадая къ хорошимъ учителямъ, они должны будутъ работать *съизнова*; если новый учитель не обладаетъ репутаціею, внушающей безусловное довѣріе, ученики, послѣ своей воображаемой высоты, нерѣдко впадаютъ въ отчаяніе и совершенно теряютъ охоту и желаніе продолжать. Надо еще принять въ соображеніе, что голосъ не можетъ быть сравниваемъ ни съ какимъ инструментомъ; поэтому изученіе пѣнія не можетъ быть продолжено болѣе строго необходимаго времени. Если напр. фортепьяно или любой инструментъ изучался плохо даже долгіе годы, то,

les de chant suivant exclusivement un système basé sur l'expérience pratique, a peut-être aussi sa raison d'être dans la répugnance de bien des artistes, à consigner leurs pensées sur le papier. A d'autres, peut-être, a manqué la capacité suffisante pour exprimer leurs idées distinctement et avec clarté. On rencontre des faits pareils dans d'autres branches de la musique, comme par exemple dans «l'Ecole du violon», de *Spohr*, qui, en dépit de sa valeur indiscutable, et quoiqu'elle contienne des indications et des règles précieuses pour la position et la tenue de l'instrument, comme pour celle de l'élève, etc., convient cependant moins dans son ensemble aux commençants qu'aux élèves déjà avancés; cela, probablement, par la raison toute simple, que Spohr, à l'instar d'un si grand nombre de grands maîtres, n'a jamais eu l'occasion d'enseigner les premiers principes de l'art à des commençants. Et néanmoins, tant de choses dépendent, surtout dans l'enseignement du chant, de la manière dont l'étude, la formation et le développement de la voix humaine sont dirigés dès les premières leçons.

Il se peut cependant, qu'un professeur habile et expérimenté réussisse de temps à autre à réparer les défectuosités de l'enseignement ou les vices de l'habitude, surtout s'il a affaire à un élève intelligent: mais, d'un côté, il en résulte souvent la perte d'un temps précieux, et, de l'autre, il existe une foule de fautes, qui, malgré toutes les peines, toute la patience et toute la ténacité du professeur et de l'élève, sont parfaitement impossibles à éliminer entièrement; ensuite, il n'est pas rare, que cette étude défectueuse des éléments affecte d'une façon grave la *santé* des élèves, principalement des dames, et enfin, que les plus belles voix sont complètement détruites.

C'est un fait digne de remarque, que, tandis que des élèves de piano, par exemple, ne peuvent jouer des *morceaux* exigeant la dextérité des doigts sans avoir fait à fond des exercices de doigts et de gammes, ou qu'ici, sans l'exercice *mécanique* nécessaire, et sans la dextérité indispensable, les *doigts* refusent d'eux-mêmes leur service—il arrive presque chaque jour que les élèves, principalement les dames, qui sont plus ou moins doués d'une voix propre au chant, se croient à même, sans études préparatoires quelconques, de chanter immédiatement des chansons, des romances, des ariettes, etc. Ils ne sont du reste que trop souvent encouragés dans cette croyance erronée par des professeurs ignorants, qui flattent leur vanité prématurée.

Il faut ajouter à cela, que les élèves perdent souvent leur premier goût pour l'étude, quand,—après avoir reçu parfois assez longtemps, souvent même pendant des années, un enseignement vicieux ou défectueux, après avoir souvent mal chanté les airs les plus difficiles, etc., et grâce aux compliments flatteurs et déplacés d'amis incompétents, se croient déjà des *artistes* de première force,—ces élèves arrivent plus tard chez un professeur habile, et doivent recommencer *des études correctes depuis le commencement*. Si le nouveau professeur ne jouit pas d'une réputation commandant le respect et inspirant une confiance aveugle et suffisamment fondée, ils se voient assez souvent subitement

ter ihrer Würde. Der Mangel an tüchtigen Gesangschulen, in welchen ein auf *praktische* Erfahrung gestütztes Verfahren systematisch verfolgt würde, mag wohl auch theils seinen Grund in dem Widerwillen mancher Künstler haben, ihre Gedanken zu Papier zu bringen. Manchem gebricht es vielleicht auch an der stilistischen Gewandtheit, seine Ideen deutlich in Worten auszudrucken. Auch in anderen Musikfächern findet man ähnliche Erscheinungen, wie z. B. in der Violinschule von Spohr, welche bei all ihrer unbestreitbaren Vortrefflichkeit, ganz eigentlich, obgleich sie wohl auch sehr beachtenswerthe Winke und Regeln für Stellung und Haltung des Instrumentes, wie des Schülers, etc., enthält, dennoch, als Ganzes betrachtet, mehr für bereits *weiter vorgeschrittene Geiger*, als für gänzliche *Anfänger*, von besonderem Nutzen sein kann; wahrscheinlich aus dem einfachen Grunde, weil Spohr, wie so viele andere grosse Künstler, *niemals Gelegenheit gehabt*, *ganzlich unvorbereitete Schüler* von den allerersten Anfangsgründen an, zu unterrichten. Und dennoch hängt gerade ganz besonders beim Gesangunterrichte so unendlich viel davon ab, wie das Studium, die Bildung und Entwickelung der menschlichen Stimme von den ersten Anfangen an geleitet wird. Wohl kann ein tüchtiger erfahrener Lehrer auch selbst später noch, besonders bei intelligenten Schülern, fehlerhaft Angelerntes oder Angewöhntes zu verbessern suchen, aber, einestheils geht hierbei nicht selten sehr viel kostbare Zeit verloren, anderentheils sind manche Fehler, trotz aller, seitens des Lehrers und Schülers angewandten Mühe, Geduld und Beharrlichkeit, ganz unmöglich *völlig auszumergen* und zu beseitigen. Theils wird auch durch falsche Anleitung gleich zu Anfang des Studiums sogar nicht selten die Gesundheit, besonders weiblicher Schüler, untergraben, theils gehen auch die schönsten Stimmen dadurch zu Grunde.

Es ist eine bemerkenswerthe Thatsache, dass, während z. B. Schüler im Clavierspiel nicht Fingerfertigkeit erfordernde Stücke spielen können, bevor Fingerübungen, Tonleiter u. s. w. gründlich geübt worden, da hier, ohne die erforderliche *mechanische* Uebung und erlangte Fertigkeit, die Finger von selbst schon den Dienst versagen, so kommt es fast täglich vor, dass Schüler und besonders Schülerinnen, die sich im Besitze einer mehr oder minder zum Gesange sich qualificirenden Stimme befinden, ohne jedwedes Vorstudium sich befähigt glauben, sofort Lieder, Arien u. s. w. singen zu können, in welchem falschen Wahne sie leider nur zu oft durch unverständige, ihrer unzeitigen Eitelkeit schmeichelnden Gesanglehrer, sogar bestärkt werden. Es kömmt noch hinzu, dass Schülern die ursprüngliche Lust am Studium oft dadurch verleidet wird, wenn dieselben, nachdem sie bereits längere Zeit — oft seit Jahren (fehlerhaften oder mangelhaften) Gesangunterricht genossen, nachdem sie bereits oft die schwierigsten Arien etc. schlecht gesungen und vermöge unzeitiger, schmeichelhafter Complimente urtheilsunfähiger Freunde, sich bereits fertige Sängerinnen *wähnten*, später, wenn dieselben zu einem tüchtigen Lehrer kommen, aufs Neue wieder gänzlich von vorne

замѣня плохую методу хорошей, можно работать безъ перерыва, между тѣмъ какъ голосъ—красивѣйшій, но и чувствительнѣйшій изъ музыкальныхъ инструментовъ — легко *утомляется*, можетъ *потеряться безъ возврата навсегда* отъ негодной работы, продолжавшейся нѣсколько лѣтъ. Почти всякій учитель музыки безъ стѣсненія совѣсти даетъ также и уроки пѣнія; такой учитель, никогда не занимавшійся или только крайне поверхностно изученіемъ человѣческаго голоса, не способный образовать голосъ по законамъ искусства, даетъ ученикамъ на первыхъ же порахъ сольфеджіи, вокализы и романсы. Учениковъ это забавляетъ; родители ихъ, желающіе блеснуть въ обществѣ скороспѣлыми талантами дочерей, съ своей стороны приходятъ въ восторгъ отъ такихъ *видимыхъ* успѣховъ *).

Существующіе во множествѣ сольфеджіи, вокализы (которыхъ не слѣдуетъ смѣшивать съ сольфеджированіемъ взятымъ само по себѣ) принесутъ не много пользы въ рукахъ несвѣдущихъ. Онѣ моглибы быть полезными въ рукахъ толковаго учителя въ томъ случаѣ, если бы были расположены въ систематическомъ порядкѣ, подобномъ порядку расположенія фортепьянныхъ этюдовъ Крамера или Черни, если бы указывали правила для образованія голоса и т. д., если бы *содержали въ систематическомъ порядкѣ всѣ необходимыя подготовительныя упражненія*. Нѣкоторые изъ такихъ вокализовъ отчасти заботятся объ этой цѣли, но всѣ мнѣ извѣстные сборники, по моему убѣжденію, не исчерпываютъ предметъ; во всякомъ случаѣ то, что достигается съ ними, достигнется лучше, вѣрнѣе и скорѣе другимъ путемъ, другими способами. Благодаря такимъ вокализамъ и сольфеджіямъ (болѣе или менѣе настоящимъ мелодіямъ безъ текста) ученикъ пріучается затверживать механически *аріи и пѣсни безъ словъ;* онѣ не могутъ быть даже сравниваемы съ хорошими фортепьянными этюдами, потому что ужь одно правильное произношеніе текста въ пѣніи само по себѣ требуетъ упорнаго изученія. По моему убѣжденію употребленіе такихъ вокализъ безполезно отнимаетъ время и губительно, въ особенности въ рукахъ невѣждъ — учителей (которымъ онѣ

*) Луи Элертъ въ своихъ остроумныхъ «Essay's aus der Tonwelt» превосходно замѣчаетъ: Ни одному искусству можетъ быть не обучаетъ такая масса непризванныхъ къ дѣлу людей какъ музыкѣ... У кого на рукахъ процессъ, безъ сомнѣнія обратится не къ первому встрѣчному сутягѣ, а къ людямъ, которымъ государство ввѣрило адвокатуру; точно также въ случаѣ болѣзни зовутъ врача, а не шарлатана. Во всѣхъ областяхъ жизни всегда есть защита противъ невѣжества и неспособности; нѣтъ ее только въ искусствѣ. Кто не достаточно оріентированъ въ немъ, не имѣетъ никакой возможности отличить художника отъ шарлатана. Безгранично зло, производимое подобнымъ положеніемъ дѣла. Всякій музыкантъ знаетъ, что первоначальное плохое обученіе оставляетъ почти непоправимые результаты: Остаются дурныя привычки, небрежность и безвкусіе, которыхъ не въ состояніи уничтожить лучшіе учителя.

renversés de leur hauteur imaginaire dans l'abîme du désespoir, et perdent totalement l'envie et le désir de continuer. Il faut se rappeler ensuite, que la voix humaine n'est comparable à cet égard à aucun autre instrument musical, d'où il suit, que spécialement l'étude du chant ne peut-être prolongée que pendant le temps le plus strictement nécessaire. Quand on piano ou tout autre instrument se trouve détérioré en totalité ou en partie par un long usage, on a la faculté de le remplacer par un meilleur, et les exercices peuvent continuer sans interruption; la voix humaine, au contraire,—le plus beau et surtout le plus délicat de tous les instruments,—n'a que trop de facilité à se fatiguer et à se détruire, même totalement et *pour toujours* par des études de plusieurs années mal dirigées ou trop harassantes. C'est malheureusement un fait presque journalier, que des professeurs de chant, qui préalablement ne se sont livrés, si non jamais, du moins que très superficiellement à l'étude de la voix humaine (car presque chaque professeur de musique donne à côté de ses autres leçons de musique, aussi sans hésitation et sans scrupule, des *leçons de chant*), par leur manque de capacité à former la voix suivant les règles de l'art, font immédiatement chanter des solféges, des vocalises et des romances; et les élèves, qui cela amuse, comme les parents, impatients de briller par les talents de leurs filles dans la vie sociale, sont de part et d'autre, charmés de ces progrès apparemment si rapides *).

La foule de *solféges* et de *vocalises* publiés (ne pas confondre avec la solmisation ou les solféges proprement dits), ne sont que de peu d'utilité à l'élève dans les mains de maîtres ignorants; ils ne pourraient le devenir dans celles de maîtres habiles, que du moment où, systématiquement arrangés—à peu près dans le genre des études *de piano de Cramer* ou de *Czerny*,—ils poursuivront et mettront en pratique l'application des règles principales pour la formation de la voix, etc., et qu'ils contiendront dans une suite, savamment graduée, tous les exercices préparatoires nécessaires à l'effet de rendre la voix flexible, etc.

Un certain nombre de ces *vocalises* poursuivent, il est vrai, en partie du moins, le but en question, mais les collections parvenues jusqu'ici à ma connaissance, ne sont,—suivant ma conviction intime,—pas suffisamment étendues à beaucoup près, et les résultats qu'elles *pourraient*

*) Dans ses spirituels «Essays aus der Tonwelt», *Louis Ehlert* fait les excellentes observations suivantes: «Aucun art n'est peut-être enseigné par un si grand nombre de personnes incompétentes que la musique. Celui qui a un procès à suivre, se gardera généralement de le confier à un avocat non-reconnu (*Winkeladvokat*); il s'adressera aux hommes à qui l'Etat a confié la mission spéciale du barreau, tout comme l'on ne fait pas appel, en cas de maladie aux secours d'un charlatan, mais à ceux d'un médecin dûment diplomé. Dans toutes les conditions de la vie, il existe des protections contre l'ignorance et l'incapacité, sauf dans l'art. Quiconque n'est pas, par hasard, suffisamment orienté dans cette matière, ne possède aucun moyen de distinguer l'artiste du charlatan. Le mal produit par cette perplexité est immense. Chaque homme du métier sait qu'il est à peu près impossible de porter remède à un enseignement élémentaire défectueux de la musique. Il reste toujours des mauvaises habitudes, des connaissances superficielles et de défauts de goût, qui souvent défient tous les efforts du maître le plus habile».

ordentlich zu studiren anfangen müssen, besonders, wenn der neue Lehrer nicht bereits eines ehrfurchtgebietenden, unerschütterliches Vertrauen einflössenden Rufes geniesst, sich nicht selten plötzlich so aus ihrer eingebildeten Höhe, jählings in einen trostlosen Abgrund herabgestürzt sehen, und dann auf diese Weise die Lust am Studium verlieren. Es ist hierbei noch in ernste Erwägung zu ziehen, dass die menschliche Stimme in dieser Hinsicht mit keinem anderen musikalischen Instrumente verglichen werden kann, weshalb auch die Studienzeit speziell des Gesanges nicht länger als äusserst nothwendig, ausgedehnt werden darf. Wenn ein Clavier, oder jedes andere Instrument durch vieljähriges Ueben auf demselben, schlechter oder gar ganz untauglich geworden, so kann man dasselbe durch ein anderes, besseres, ersetzen, und die Uebungen ohne Unterbrechung fortsetzen; während die menschliche Stimme, dies herrlichste, aber zugleich auch zarteste aller musikalischen Instrumente, einmal durch unvorsichtiges, unverständiges, oder zu anstrengendes vieljähriges Studium, nur zu leicht *ermüdet*, *verdorben*, ja *gänzlich untauglich* und *unersetzlich für ewig verloren* werden kann. Es gehört leider zu fast täglichen Erscheinungen, dass Gesanglehrer, die das Studium der menschlichen Stimme gar nicht, oder doch nur höchst oberflächlich betrieben (denn, fast jeder Musiklehrer giebt auch ohne Bedenken und Gewissensskrupel noch nebenbei auch Gesangunterricht), bei ihrer Unfähigkeit die Stimme kunstgemäss auszubilden, sofort sogenannte Solfeggien, Vocalisen und Lieder singen lassen,—und Schüler, welche dieses amüsirt, so wie Eltern, welche die Zeit nicht erwarten können mit den frühreifen Talenten ihrer Töchter in Gesellschaften zu glänzen, sind mit solchen anscheinend schnellen Fortschritten, beiderseits sehr zufrieden *).

Die massenhaft erschienenen Solfeggien, Vocalisen (mit dem eigentlichen Solmiren oder Solfeggiren nicht zu verwechseln), sind in der Hand unwissender Lehrer wie dem Schüler von nur wenigem Nutzen; sie könnten, seitens tüchtiger Lehrer nur dann nützlich werden, wenn dieselben, etwa in der Art, wie z. B. Cramer's oder Czerny's Clavier-Etüden, systematisch geordnet, die Hauptregeln einer guten Stimmbildung u. s. w. und *in stufenweiser Folge, alle nothwendigen Vorübungen, die Stimme biegsam zu machen*, in Anwendung brächten. Hin und wieder verfolgen manche dieser Vocalisen wohl theilweise diesen Zweck, aber die mir bisher bekannt gewordenen Samm-

Louis Ehlert, in seinen geistreichen «Essay's — Aus der Tonwelt» macht folgende treffende Bemerkungen: «Keine Kunst vielleicht wird von einer so unverhältmässig grossen Maasse Unberufener gelehrt, wie die Tonkunst. Hat jemand einen Prozess zu führen, so geht er gewiss in den seltensten Fällen zu einem Winkeladvokaten; er wendet sich an Männer, denen der Staat die Advokatur übertragen hat, wie man nicht zum Quacksalber, sondern zum promovirten Arzt geht, wenn man krank ist. In allen Kreisen des Lebens gibt es Schutz gegen völlige Unwissenheit und Unfähigkeit,—in der Kunst allein nicht. Wer in dieser nicht zufällig orientirt ist, hat kein Mittel in Händen, den Künstler vom Charlatan zu unterscheiden. Das Uebel, welches durch solche Rathlosigkeit erzeugt wird, ist namenlos. Jeder Mann von Fach weiss, dass schlechter musikalischer Elementarunterricht fast unausrottbar ist. Es bleiben schlechte Gewohnheiten, Oberflächlichkeiten und Geschmacklosigkeiten zurück, die der geschikteste Meister oft nicht mehr zerstören kann.

удобны, представляя вокализы и аккомпанементъ готовыми): необходимыя предварительныя упражненія, также какъ и произношеніе словъ если и не оставляются совсѣмъ встороне, все таки откладываются. Сверхъ того въ этомъ случаѣ не возможно развивать слухъ ученика, или исправлять его.

И въ этомъ отношеніи, по моему убѣжденію, можно достигнуть простѣйшимъ путемъ лучшихъ и скорѣйшихъ результатовъ. Профессоръ долженъ вообще, и въ особенности на первыхъ порахъ стараться *давать объясненія возможно проще, и возможно яснѣе показывать приложенія правилъ къ практикѣ*, Это же мыслимо вполнѣ только при *словесныхъ объясненіяхъ*, сопровождаемыхъ практическими указаніями профессора, въ особенности если послѣдній (чего всегда слѣдуетъ желать)—пѣвецъ или былъ пѣвцомъ. Такъ напримѣръ невозможно *описать словами* ясно и понятно—даже путемъ самыхъ остроумныхъ объясненій—какъ слѣдуетъ взять, произвести и держать звукъ, что легко дѣлается путемъ *практическимъ*, если профессоръ споетъ ученику, объяснитъ ему путемъ личнаго примѣра *).

Эти замѣчанія относятся также къ произношенію словъ, пониманію пьесы, музыкальному стилю и т. д. Никакія писанныя объясненія не замѣняютъ личнаго практическаго примѣра. Никто не можетъ быть дѣйствительно хорошимъ учителемъ пѣнія, если—ради ли незнанія, удобства, потому что не обладаетъ даромъ объясненія легкаго и понятнаго, или изъ желанія щадить свой голосъ — вслѣдствіе одной или нѣсколькихъ причинъ, не *поетъ* ученикамъ, служа имъ примѣромъ: невозможно достигнуть желаемой цѣли *однимъ только путемъ теоретическимъ*.

Учитель долженъ возможно хорошо владѣть фортепьяно, — иначе онъ принужденъ обращать слишкомъ большое вниманіе на аккомпанементъ, въ особенности впослѣдствіи въ аккомпанементахъ арій и отрывковъ, требующихъ техники пальцевъ; въ этомъ случаѣ ему невозможно отдавать все вниманіе учащемуся. Если преподаватель прибѣгаетъ къ помощи аккомпаньятора, то онъ находится въ зависимости отъ *третьяго лица*. Лучшіе результаты даетъ преподаваніе, когда учитель съ ученикомъ находятся лицомъ къ лицу, безъ помѣхи представляемой аккомпаньяторомъ. Въ большихъ школахъ, напр. въ консерваторіяхъ, это, конечно, не легко достигается; зарождающееся же отъ одновременнаго присутствія нѣсколькихъ лицъ, преслѣдующихъ одинаковую цѣль, соперничество часто даетъ и хорошіе результаты. Во всякомъ случаѣ здѣсь на лицо только *преподаватель и ученики*, тогда какъ

*) Stéphen de la Madelaine говоритъ: «Понятно затрудненіе теоретика для объясненія помощью пера дѣйствій, вполнѣ заключающихся въ звукѣ».

être appelées à fournir dans l'enseignement, peuveut être obtenus par d'autres voies et par d'autres moyens d'une façon infiniment meilleure, plus sûre et plus rapide. Par ces vocalises ou solféges (mélodies plus ou moins développées, sans texte, même souvent sans voyelle), l'élève n'est que trop facilement entraîné à chanter mécaniquement les mélodies qu'elles lui offrent, et qui ne sont, la plupart du temps, que des *airs* ou des *romances* sans paroles, ne pouvant-être comparées en aucune façon, avec de bonnes études de *piano*, vu que dans celles-ci il ne peut pas être question de *paroles*, tandis que, pour ce qui concerne le *chant*, la prononciation juste et correct du texte exige déjà spécialement une étude diligente et assidue.

Aussi, l'emploi de ces *vocalises* ne présente-t-il, selon moi, aucune utilité: de nature à entraîner des pertes de temps, il est nuisible même, surtout dans les mains de professeurs ignorants (auxquels du reste ce procédé est excessivement commode, vu qu'ils trouvent ces vocalises toutes prêtes avec l'accompagnement nécessaire), en ce que l'étude spéciale *des exercices préliminaires parfaitement indispensables*, ainsi que de la *prononciation du texte*, en est, sinon peut-être totalement négligée, du moins, inutilement laissée trop de côté et reculée. En outre, ce procédé ne contient aucun élément propre à diriger, à conduire, à aiguiser, et au besoin à améliorer l'oreille, *l'ouïe musicale*, de l'élève. Cet objet *peut* être atteint aussi, selon moi, par une autre voie plus simple, plus efficace et plus rapide. Suivant mon expérience, je suis arrivée à la conviction que, dans l'enseignement du chant en général et principalement *aux premières phases de cet enseignement*, le professeur doit s'efforcer de donner à ses leçons *la plus grande simplicité et la plus grande clarté d'application possibles*. Or, cela n'est complètement réalisable que par des *explications verbales*, accompagnées d'exemples pratiques *personnels* de la part du professeur, sur tout, quand,—ce qui est toujours à désirer,—le professeur est lui-même chanteur, ou, du moins, qu'il l'a été. Ainsi, il est par exemple à peu près impossible de *décrire* d'une manière claire et compréhensible,—même au moyen des explications les plus ingénieuses,—l'attaque, la formation et la production du son, comme le professeur est à même de le montrer *pratiquement* à l'élève, quand, *chantant* lui-même en sa présence, il le lui fait entendre, comprendre et sentir objectivement par son exemple personnel *).

Ce que je viens de dire, s'applique également à la prononciation de la parole, à la compréhension du morceau, au stile musical, etc. Par suite, les explications écrites, même les plus éloquentes, ne pourront jamais remplacer, selon moi, l'exemple pratique personnel, et personne ne peut être un professeur de chant vraiment qualifié, si,—soit par ignorance, soit par commodité, ou qu'il n'ait pas le don de se communiquer, de donner des explications faciles à comprendre, ou, peut-être aussi, pour épargner

*) *Stéphen de la Madelaine*, s'exprimait déjà comme suit à cet égard: «On comprendra la difficulté qu'éprouve le théoricien pour expliquer avec l'aide de la plume des effets qui consistent positivemen dans le son.»

lungen sind, meiner Ueberzeugung nach, bei weitem nicht erschöpfend genug, und was durch dieselben beim Unterrichte erreicht werden könnte, ist auf anderem Wege, durch anderes Verfahren, ungleich besser, sicherer und schneller zu erlangen. Durch diese Vocalisen oder Solfeggien (mehr oder weniger ausgeführte Melodien, ohne Textworte), wird der Schüler gar zu leicht zu mechanischem Absingen der hier gebotenen Gesänge verleitet, die zumeist nichts anderes, als *Arien oder Lieder ohne Worte* sind, weshalb dieselben auch keineswegs mit guten Clavier-Etüden verglichen werden können, da Clavier die Textworte (deren richtige korrekte Aussprache beim Gesange schon an und für sich ein emsiges beharrliches Studium erfordern), gar nicht in Betracht oder Anwendung kommen. Meines Erachtens ist die Anwendung dieser Vocalisen nutzlos, zeitraubend und verderblich, besonders seitens unwissender Lehrer (denen übrigens, indem sie dieselben ganz fertig nebst dem dazu gehörigen Accompagnement vorfinden, dies Verfahren äusserst bequem ist), indem das spezielle Studium der *durchaus unumgänglich nothwendigen Vorübungen*, sowie der *Textaussprache* dadurch, wenn auch vielleicht nicht eben gänzlich vernachlässigt, so doch unnöthig *hinausgeschoben* wird; ausserdem enthält dieses Verfahren keine Elemente um das Ohr, das *musikalische Gehör* der Schüler, zu leiten, zu schärfen und im nöthigen Falle zu verbessern. Auch dies ist, meiner Ueberzeugung nach, auf anderem einfacherem Wege, besser, nachdrücklicher und schneller zu erreichen, wie ich überhaupt durch eigene Erfahrung als Lehrerin, zu der Gewissheit gelangt bin, dass beim Gesangunterrichte im Allgemeinen, ganz besonders aber *während der ersten Stadien desselben*, ein Hauptaugenmerke auf grösstmöglichste *Einfachheit* und zwäckmässige *Deutlichkeit des zu erklärenden Verfahrens* zu erstreben ist, welches freilich in vollkommenster Weise nur durch *mündliches* Erklären und *persönlich* veranschaulichst zu erlangen ist, besonders wenn,—wie dies am wünschenswerthesten wäre,—der Lehrer selbst *Sänger* ist oder war; so dürfte es beispielsweise fast unmöglich sein, den Ansatz, die Bildung, Erzeugung des Tones, selbst durch die geistreichsten Erklärungen so genau deutlich-fasslich zu *beschreiben* wie es der Lehrer *praktisch* dem Schüler dadurch veranschaulichen kann, wenn er in dessen Gegenwart selbst *singend*, durch das lebendige Beispiel, dasselbe anschaulich erklärt und zu Gehör bringt. *).

Dies gilt gleichfalls von der Textaussprache, von der Auffassung, vom musikalischen Style, u. s. w.—Deshalb kann auch, meines Erachtens, die beredeste Schriftsprache niemals das persönliche *praktische* Beispiel ersetzen, und Niemand kann ein wahrhaft ausgezeichneter Gesanglehrer sein, wenn er,—(sei es aus Unkunde, aus Bequemlichkeit, oder dass ihm die Gabe der Mittheilung, der leicht fasslichen überzeugenden Erklärung fehlt, oder etwa, um sich selbst und seine Stimme möglichst zu scho-

*) Stéphen de la Madelaine äusserte sich schon wie folgt: „On comprendrai la difficulté, qu'éprouve le théoricien pour expliquer avec l'aide de la plume des effets, qui consistent positivement dans le son".

аккомпаньяторъ, *чуждая* для преподаванія личность, въ большинствѣ случаевъ только стѣсняющая учителя и учениковъ.

Я не имѣю претензіи вполнѣ замѣнить моимъ сочиненіемъ указанный недостатокъ хорошихъ объяснительныхъ правилъ для изученія пѣнія: повторю еще разъ мое глубокое убѣжденіе въ томъ, что *ничто* не въ состояніи замѣнить *личнаго преподаванія*.

Изученіе развитія голоса всегда интересовало меня. Еще во время моей сценической карьеры, когда у меня иногда бывало свободное время, я занималась преподаваніемъ пѣнія. Позже, въ бытность мою въ теченіи 13 лѣтъ профессоромъ петербургской консерваторіи, также какъ и въ моемъ позднѣйшемъ частномъ положеніи и соединенномъ съ нимъ широкомъ кругу дѣйствія, я имѣла возможность сдѣлать богатыя наблюденія на этомъ полѣ. Хотя съ разныхъ сторонъ меня просили записать ихъ,—я не рѣшалась на это, понимая тяжесть задачи. Отнюдь также не хотѣла я увеличивать баластъ безчисленныхъ «школъ пѣнія», безполезно заграмождающихъ музыкальную литературу. Но долгій рядъ годовъ, посвященныхъ мною на изученіе развитія голоса, разносторонніе опыты, собранные мною *практически*, благодаря непрерывной внимательности, пути признанные мною по зрѣломъ размышленіи цѣлесообразными и приведшіе къ счастливымъ результатамъ—все это заставляетъ меня надѣяться, что быть можетъ я въ состояніи дать указанія и правила не безполезныя, какъ *для преподавателей, не имѣющихъ еще необходимой опытности*, такъ и для учениц, желающихъ учиться. Сверхъ того, быть можетъ не лишенъ интереса систематическій и прогрессивный рядъ упражненій, по своему размѣщенію и развитію отличающійся отъ стереотипнаго порядка упражненій, встрѣчаемыхъ въ другихъ школахъ.

Примѣчаніе. Въ виду безчисленныхъ существующихъ правилъ и упражненій, находящихся почти во всѣхъ руководствахъ, (имена авторовъ которыхъ невозможно указать), было бы безполезно и невозможно открыть тутъ что либо новое Соединяя ихъ съ моими замѣчаніями и опытомъ, я употребляю для достиженія желанной цѣли лучшее изъ существующаго, въ пользѣ чего я могла убѣдиться въ продолженіе долгой дѣятельности. Во всякомъ случаѣ я слѣдую примѣру предшественниковъ, которые, выбирая въ сдѣланномъ до нихъ, продолжали строить на фундаментѣ существовавшемъ.

Собранныя здѣсь мои замѣчанія и совѣты, хотя и не лишенные, надѣюсь, интереса для другихъ странъ, сначала предназначалися для Россіи, гдѣ, но въ особенности въ провинціи до послѣдняго времени и до основанія консерваторій въ Петербургѣ и Москвѣ, *правиль-*

sa voix,—il ne chante pas, à ses élèves, en leur servant ainsi d'exemple et de modèle: il est impossible ici d'atteindre le but désiré par la seule voie de la théorie. En outre, un bon professeur de chant devrait aussi *jouer couramment le piano*; car, sans cette qualité, il porte trop son attention à son propre accompagnement, surtout plus tard, quand les études ont avancé à un point tel, que les élèves chantent déjà des morceaux, des airs, etc., dont l'accompagnement exige une plus grande dextérité des doigts. C'est un inconvénient grave pour un professeur de chant, de se trouver dans la position défavorable de devoir se servir d'un *accompagnateur* pendant l'enseignement, vu qu'il se trouve alors fatalement dans la dépendance d'un tiers. L'enseignement donne toujours les meilleurs résultats, quand le professeur et l'élève sont seul à seul. Dans les grands établissements scolaires, comme par exemple, dans les Conservatoires de musique, cela n'est pas toujours facile à obtenir, il est vrai, mais la rivalité, qui naît, dans ces institutions, de la présence simultanée de plusieurs élèves, suivant un but commun, donne souvent des résultats avantageux. Du reste, on n'y rencontre que des *maîtres et des élèves* tandis que, la nécessité d'un accompagnateur amène la présence d'un tiers, qui souvent doit gêner le professeur aussi bien que l'élève.

Je n'ai nullement la prétention, de combler totalement par cet ouvrage le manque signalé ci-dessus de bonnes règles explicatives dans l'enseignement du chant, et j'ose exprimer encore une fois ma conviction intime, que *rien* n'est à même de remplacer *l'enseignement oral, personnel*.

Déjà pendant ma carrière sur la scène comme cantatrice dramatique, je me livrais avec une prédilection toute spéciale à l'enseignement du chant. Plus tard, surtout, j'ai eu suffisemment l'occasion de recueillir de riches expériences dans ce domaine en ma qualité de professeur de chant, pendant 13 ans, au Conservatoire de St.-Pétersbourg, puis en celle de professeur privé, dens un cercle d'activité très étendu. Quoique très-souvent invitée de près et de loin, à consigner mes expériences sur le papier, je n'avais pu m'y décider jusqu'à cette heure, ne me cachant en aucune façon les grandes difficultés d'une telle tâche, et désirant tout aussi peu augmenter inutilement par un travail du même genre, le nombre déjà si considérable des écoles de chant, qui ont inondé la littérature musicale. Cependant, après nombre d'années d'études après les expériences multiples que,—grâce à une observation attentive et incessante, j'avais recueillies moi-même pratiquement; après avoir vu couronner par un plein succès les procédés que j'avais après de longues réflexions considérés comme les meilleurs, toutes ces considérations me firent cependant espérer, que peut-être je serais à même de donner des indications et des règles qui ne seraient pas sans utilité pour des *professeurs manquant encore de l'expérience nécessaire*, aussi bien que, pour des élèves désireuses d'apprendre et de s'instruire; en outre, la série systématique et progressive d'exercices qui, par leur ordonnance et leur développement, se séparent de l'ordre stéréotype que l'on rencontre dans d'autres écoles de chant, ne sera peut-être pas sans intérêt.

A observer. Vu la foule d'exercices et de règles pour de chant déjà publiés que l'on ren-

nen) seinen Schülern nicht *vorsingt* und ihnen *so* Alles selbst veranschaulicht; auf *theoretischem* Wege *allein* kann man hier unmöglich zum erwünschten Ziele gelangen.—Auch sollte ein tüchtiger Gesanglehrer möglichst gut und geläufig *Clavier spielen*, denn, ohne diese Eigenschaft hat derselbe gar zu sehr seine Aufmerksamkeit auf die eigene Clavierbegleitung zu richten (besonders später, bei weiter fortgeschrittenem Studien, wenn Schüler bereits Lieder, Arien, u. s. w. singen, deren Accompagnement grössere Fingerfertigkeit erfordern). Ist der Gesanglehrer in dem ungünstigen Falle, beim Unterrichte seine Zuflucht zu einem Accompagnateure nehmen zu müssen, so hat dies auch seine grossen Uebelstände, indem derselbe somit stets von *einer dritten Person* abhängig ist; am Besten wirkt der Unterricht stets, wenn Lehrer und Schüler von Angesicht zu Angesicht mit einander verhandeln können. In grösseren Erziehugsanstalten, wie z. B. in Musik Conservatorien, lässt sich dies freilich nicht gut durchführen, aber hier wirkt oft der Wetteifer vortheilhaft, der bei mehreren Schülern, die ein gemeinsames Ziel verfolgen, entsteht; es sind auch hier doch nur *Lehrer und Schüler* zugegen,—während das Zulassen eines Accompagnateur denn doch noch eine *fremde* Persönlichkeit, beim Unterrichte nöthig macht, die oftmals sowohl Lehrer wie Schüler geniren muss.

Ich habe keineswegs die Prätention, durch vorliegendes Werk, dem oben angedeuteten Mangel an gründlich erörternden Regeln beim Gesangunterrichte gänzlich abhelfen zu wollen, indem ich nochmals meine innigste Ueberzeugung ausspreche, dass *nichts* den *persönlichen Unterricht* ersetzen kann.

Bereits während meiner Theater-Laufbahn als dramatische Sängerin, habe ich mich hinund wieder, mit besonderen Vorliebe mit Gesangunterricht beschäftigt, und besonders später,—während 13 Jahren als Gesangprofessorin am Musik-Conservatorium in St.-Petersburg angestellt, sowie in meiner späteren Privatstellung und dem hiemit verbundenen ausgebreiteten Wirkungskreise,—habe ich genügend Gelegenheit gehabt, reiche Erfahrungen auf diesem Felde zu sammeln. Obgleich sehr oft von nah und fern wiederholt aufgefordert, dieselben niederzuschreiben und zu veröffentlichen, hatte ich mich dennoch bis jetzt nicht dazu entschliessen können, da ich mir die grossen Schwierigkeiten einer solchen Aufgabe keineswegs verhehle; ich auch nicht wünschte, die Anzahl der Gesangschulen, die die Musikliteratur bereits überschwemmt haben, durch ein ähnliches Werk unnützerweise noch zu vermehren.—Nachdem ich inzwischen die vielseitigen Erfahrungen, welche ich auf *praktischem* Wege, bei stetem aufmerksamen Beobachten selbst dabei gemacht, sowie das Verfahren, welches ich nach reiflichem Nachdenken als das zweckdienlichste erkannt und mit Glück befolgt, welches mich zu den günstigsten Resultalen geführt hat, lassen mich hoffen, vielleicht dennoch nicht unbemerkenswerthe Winke und Anleitungen,—besonders für *weniger erfahrene Lehrer*, sowie für lernbegierige Schülerinnen,—geben zu können. Auch dürfte vielleicht die von mir befolgte systema-

ное обученіе пѣнію было неудовлетворительно. Желавшія брать у меня уроки дѣвушки часто не имѣли даже элементарныхъ музыкальныхъ познаній, тогда какъ въ другихъ странахъ дѣти получаютъ порядочное музыкальное образованіе, играютъ не дурно на фортепьяно и читаютъ съ листа. Впрочемъ въ этомъ отношеніи въ Россіи замѣчается большой прогрессъ, хотя еще остается сдѣлать многое. Уже давно признано, что русскій народъ во всѣхъ его слояхъ одаренъ превосходными способностями къ музыкѣ, подтвержденіемъ чего является напримѣръ такое сокровище, какъ его народныя пѣсни. Россія сверхъ того богата голосами, по преимуществу меццо-сопрано, контральто и бассами,—богатство долго остававшееся втунѣ. Печально, что кромѣ немногихъ исключеній, преподаваніе пѣнія почти вездѣ идетъ плохо, тогда какъ для другихъ музыкальныхъ инструментовъ имѣются профессора или отличные или по крайней мѣрѣ имѣющіе достаточныя свѣдѣнія. Подъ вліяніемъ этого обстоятельства пропадаетъ безслѣдно множество чудесныхъ голосовъ. Вопросъ о платѣ представляетъ конечно препятствіе, но по всюду *хорошее* преподаваніе *дорого*; поэтому часто случается, что самые лучшіе голоса попадаютъ въ руки неумѣлыхъ и неопытныхъ учителей и только позже, обращаются къ хорошему учителю, что сопряжено съ немалыми финансовыми жертвами. Тогда нерѣдко приходится терять множество невозвратимаго, если не напраснаго труда, и драгоцѣннаго времени, чтобы *исправить* недостатки первоначальнаго преподаванія, и то только въ случаѣ—когда голосъ не исчезъ уже совершенно безвозвратно.

---

contre dans presque tous les manuels, et dont il est très difficile de signaler les premiers inventeurs, il serait tout aussi inutile qu'impossible de découvrir exclusivement du nouveau.

En combinaison avec les observations et les expériences faites par moi même, j'emploie ici, ce qu'il y a de mieux et de plus utile pour le but à atteindre, dans ce qui existe déjà, et dont j'ai pu constater l'utilité pendant ma longue carrière professionnelle. Du reste, je ne fais que suivre l'exemple de mes prédécesseurs, qui, en faisant leur choix parmi ce qui avait été fait avant eux, ont continué à leur tour, à construire sur les bases déjà existantes.

Quoique j'espère, que les remarques et les préceptes que l'on trouvera dans cet ouvrage ne seront pas sans intérêt pour d'autres pays, ils n'ont d'abord été réunis qu'en vue de la Russie, où, en général, mais principalement dans l'intérieur de l'empire, jusqu'il-y-a peu d'années *l'enseignement élémentaire du chant* laissait surtout beaucoup à désirer avant la création des Conservatoires de musique de St.-Pétersbourg et de Moscou. Assez souvent il m'arrivait, pour me demander des leçons de chant, de jeunes dames ne possédant que des connaissances élémentaires insuffisantes, sinon nulles, tandis que dans d'autres pays presque chaque enfant reçoit un bon enseignement dans les principes de la musique, et sait déjà tout au moins à toucher le piano ainsi que lire les notes sans trop de peine. On peut déjà constater des progrès très sensibles et fort réjouissants à cet égard, si même il reste encore beaucoup à faire. C'est un fait reconnu depuis longtemps, que la nation russe est douée pour la musique d'une prédilection et d'une sensibilité toutes spéciales, que l'on rencontre jusque dans les couches les plus profondes de la société, comme en fournit abondamment la preuve, l'immense trésor des chants populaires exquis qu'elle possède. La Russie est en outre riche en belles voix, principalement en voix de mezzo-soprano et de basse-taille. C'est de même un fait attristant, qu'à peu d'exceptions près, l'enseignement du chant est presque partout très défectueux, tandis que pour d'autres instruments de musique, on trouve des professeurs ou distingués ou possédant du moins des connaissances satisfaisantes. La question des frais constitue sans doute aussi, il est vrai, un obstacle sensible: partout un *bon* enseignement du chant est *cher*, et par suite, il arrive fréquemment que les voix les plus belles tombent entre les mains de professeurs inexpérimentés et incapables: plus tard seulement, peut-être, on aura recours aux conseils et aux leçons d'un bon professeur. Il arrive fréquemment par là, que l'on doit employer beaucoup de temps précieux et des peines indicibles, sinon même vaines, pour *corriger* les défectuosités du premier enseignement, cela dans l'éventualité la plus heureuse, c'est-à-dire, si la voix n'est pas déjà irremédiablement perdue.

---

tisch-fortschreitende, in ihrer Anordnung und Entwickelung von manchen in anderen Gesangschulen eingefürten stereotypen Ordnung abweichende Folge der Uebungen, von Interesse sein.

Anmerkung. Bei der grossen Masse bereits veröffentlichten Gesang-Uebungen und Vorschriften für dieselben, die fast in allen Schulen wiederkehren und deren erster Erfinder schwer zu constatiren wäre, dürfte — *ausschliesslich Neues* zu erfinden, ebenso nutzlos als fast unmöglich sein. — Mit meinem eigenen Gesang-Uebungen, gemachten Erfahrungen und Beobachtungen zugleich, bringe ich das Beste und Zweckdienlichste des bereits Vorhandenen, welches ich, nachdem ich dasselbe in meiner vieljährigen Stellung als Gesanglehrerin als nützlicher kannt, in Anwendung,—wie dies bereits vor mir auch sämmtliche Gesanglehrer gethan indem sie, aus dem schon Vorhandenen schöpfend, auf dieser Grundlage weiter forschten und fortbauten.

Meine hier mitzutheilenden Bemerkungen und Vorschriften – obgleich sie hoffentlich auch für andere Länder nicht ohne Interesse sein dürften,—wurden Anfangs *zunächst* für Russland gesammelt, wo im Allgemeinen, ganz besonders im Innern des Reiches, bis noch vor wenig Jahren, der Elementar-Unterricht *speciel im Gesange*,—besonders vor dem Entstehen der Musik-Conservatorien in St.-Petersburg und Moskau,—noch höchst mangelhaft war. Es sind nicht selten junge Damen Behufs Gesangunterricht zu mir gekommen, die nur äusserst mangelhaft musikalisch vorgebildet waren, wogegen in anderen Ländern fast jedes Kind schon leidlich guten gründlichen Musikunterricht erhält, und wenigstens Clavier spielen und Noten vom Blatt lesen lernt. Jetzt ist hierin ein grosser erfreulicher Fortschritt bemerkbar, wenngleich dennoch viel zu wünschen belibt. Es ist eine längst erkannte Thatsache, dass der russischen Nation eine überall hervortretende grosse Vorliebe und Empfänglichkeit für Musik innewohnt, welch sich bis in die untersten Schichten der Bevölkerung geltend macht, und wovon der überreiche Schatz der herrlichsten Volkslieder ein vollgültiges beredtes Zeugniss giebt. Russland ist gleichfalls reich an schönen Stimmen, besonders in Mezzo-Sopran, Alt- und Bass-Stimmen. Es ist leider eine betrübende Thatsache, dass – mit geringen Ausnahmen,—fast aller Orten der Gesangunterricht sehr mangelhaft ist, während für andere musikalische Instrumente ausgezeichnete und wenigstens, einigermassen tüchtige Lehrer aufzubringen sind. Der Kostenpunkt ist hier freilich auch ein bedeutendes Hinderniss;—*guter* Gesang unterricht ist überall theuer, und so fallen denn oft die schönsten Stimmen ungeübten, unverständigen Lehrern in die Hände, indem man erst oft viel *später* den Rath und den Unterricht eines tüchtigen Lehrers sucht,—wo dann nicht selten viel kostbare Zeit und unsägliche — oft vergebliche — Mühe angewandt werden muss, um dass fehlerhaft Erlernte zu corrigiren, wenn—im glüklichsten Falle — nicht die Stimme bereits gänzlich verdorben ist.

I.

Развитіе голоса. Введеніе къ преподаванію искусства пѣнія, по преимуществу для женщинъ.

Предварительныя замѣчанія.

Фортепьяно, служащее для аккомпанированія (при урокахъ и при занятіяхъ ученицъ на дому), должно быть не только *вѣрно* настроено, но также и по *надлежащему камертону*. Не слѣдуетъ заниматься у пьянино или у инструмента, стоящаго у стѣны, такъ какъ звукъ тогда немедленно отражается отъ послѣдней. Комната съ слишкомъ хорошимъ резонансомъ тоже не выгодна, мѣшая различать *отчетливость* пассажей, особливо бѣглыхъ, и *безупречную чистоту интонаціи*.

Вредно ученицамъ, занимающимся пѣніемъ, играть много на фортепіано, а равно большія, трудныя пьесы, требующія усилій: въ обоихъ случаяхъ страдаетъ одинъ и тотъ же органъ — грудь. Утомительны для голоса (а стало быть и вредны) большія и слишкомъ продолжительныя сольфеджіи, а также пѣніе въ хорѣ.

Во время обученія, особенно въ началѣ, слѣдуетъ пѣть безъ перерыва *только нѣсколько минутъ;* отдыхать надо *сидя*, не разговаривая много. Не слѣдуетъ, особливо вначалѣ, пѣть и дома болѣе 2—3 минутъ сряду. Рекомендуется держать возлѣ себя часы, иначе, желая *скорѣе* сдѣлать успѣхи, ученицы легко переходятъ назначенное время. Эти короткія упражненія нужно повторять отъ 6 — 7 разъ ежедневно, постоянно отдыхая послѣ каждаго раза. Первое упражненіе дома лучше всего дѣлать на тощакъ утромъ, до чая. Не слѣдуетъ никогда пѣть сейчасъ *послѣ* ѣды или *послѣ долгой* игры или игры трудныхъ піесъ на фортепьяно, точно также какъ и на оборотъ—не играть много или трудныя піесы *послѣ* пѣнія. Утомленный, напряженный, дрожащій голосъ укрѣпить трудно, по большей части—невозможно, поэтому *необходимо возможно большія предосторожности:* утомленіе, ослабленіе голоса или голосовыхъ связокъ можетъ произойдти не только отъ сквернаго обученія, но быть и естественнымъ послѣдствіемъ черезъ чуръ ревностныхъ стараній ученицы прогрессировать какъ можно быстрѣе. Вообще слѣдуетъ больше обращать вниманіе на качество, а не на количество: всякое *излишество*, — даже излишество прилежанія и старанія,—можетъ имѣть дурныя последствія, нерѣдко *удалять* отъ цѣли, а не приближать къ ней.

Рекомендуется ученицамъ простой, укрѣпляющій столъ, въ особенности хорошія свѣжія, безъ особенныхъ приправъ, мясныя блюда, яйца въ смятку, вообще питательныя кушанья. Кислыя, жирныя, пряныя блюда, масло, сыръ въ большомъ количествѣ, также мин-

I.

Développement de la voix chantante. Introduction à l'enseignement de l'art du chant, spécialement pour la jeunesse féminine.

Observations préliminaires.

Le piano ou le clavecin dont on se sert pour l'accompagnement du chant et pour l'exercice à domicile, doit toujours être non-seulement parfaitement accordé, mais il le sera en outre au diapason exact; il n'y a pas avantage à chanter avec accompagnement d'un instrument, placé à la paroi, où le chant se répercute immédiatement contre la muraille. Une chambre *trop sonore* est également désavantageuse, elle porte obstacle à l'appréciation de la *netteté* du chant, principalement dans les passages rapides, ainsi que de la justesse irréprochable du son.

Les élèves ne devront pas jouer trop, ni trop longuement le piano, tant que *durent leurs études de chant*; elles éviteront surtout les grands morceaux difficiles demandant des efforts considérables: dans les deux cas, c'est en partie le même organe, la poitrine, qui en souffre; de même, les solféges trop longs et trop prolongés, ainsi que le chant en chœur exercent une influence nuisible sur l'organe de la voix.

Pendant l'enseignement, surtout aux premiers temps, on ne fera chanter les élèves que quelques minutes de suite, et on les laissera se reposer, assises et sans parler beaucoup. On ne leur permettra pas, surtout au commencement, de s'exercer à la maison plus de 2 à 3 minutes consécutivement; on leur recommandera, d'avoir toujours une montre à côté d'elles, vu que leur désir de faire des progrès rapides, les entraîne facilement à dépasser de beaucoup le temps prescrit; en revanche, ces courts exercices seront répétés 6 ou 7 fois par jour, mais toujours avec un repos suffisant entre chaque exercice.

Le premier exercice de la journée à domicile aura lieu de préférence le matin de bonne heure, *à jeune*, et avant le premier déjeûner; on recommandera aux élèves, de ne jamais chanter *immédiatement* après le repas, après avoir exécuté au piano des morceaux de longue haleine et difficiles, comme aussi, dans le cas opposé, il ne faut jamais *immédiatement après* le chant, s'exercer au piano beaucoup et sans relâche. Il est difficile, parfois même le plus souvent impossible, de rétablir dans sa force et dans son timbre primitifs une voix fatiguée et devenue par là *chevrottante*, tremblante ou *fausse*; aussi, la plus grande prudence est-elle absolument nécessaire. Quand de faux procédés d'enseignement n'en constituent pas la cause générale, la fatigue de la voix et la lésion des cordes vocales sont souvent la suite naturelle d'un zèle trop grand et intempestif de la part de l'élève. En général, il y a lieu d'avoir plus égard à la qualité qu'à la quantité; chaque trop,— même trop de diligence et de zèle,—peut souvent amener des suites fatales, et tout aussi souvent plutôt éloigner l'élève du but, que l'en rapprocher.

On recommandera aux élèves une nourriture simple, substantielle et fortifiante, principalement, de bonnes viandes fraîches, pas trop épi-

I.

Die Ausbildung der menschlichen Sing-Stimme. Anleitung zum Unterricht in der Gesangskunst, zunnächst für die weibliche Jugend.

Einige allgemeine Verhaltungsregeln.

Das Pianoforte oder Clavier, welches zum Accompagniren beim Gesangunterricht und beim Zuhause-Ueben benutzt wird, muss nicht nur stes *ganz rein*, sondern zugleich auch stets *im richtigen Kammerton*, gestimmt sein; wenig vortheilhaft ist das Singen bei einem aufrechtstehenden oder anderen an die Wand placirten Instrumente, wo der gesungene Ton unmittelbar an eine Mauer, Tapete anprallt; unvortheilhaft ist gleichfalls ein Zimmer, in welchem *zu viel* Schall vorhanden, da dies die *Deutlichkeit*, besonders, schneller Passagen, sowie *tadellos reine Intonation* schwerer erkennen lässt.

Es ist Schülerinnen nachtheilig, während des Gesangstudiums sehr viel und lange-anhaltend Clavier zu spielen, besonders, grosse, sehr schwierige und anstrengende Stücke,—da hier wie dort zum Theil dieselben Organe der Brust angestrengt werden; ebenfalls ist lange-anhaltendes Solfeggiren, sowie in Chören singen, von ermüdendem nachtheiligem Einflusse auf die Stimm-Organe.

Während des Unterrichts,—ganz besonders Anfangs,—lasse man Schülerinnen *nur wenig Minuten anhaltend singen*, und sich dann stets *sitzend*, ohne viel zu sprechen, *ausruhen;* auch erlaube man ihnen gleichfalls nicht,—besonders Anfangs,—zu Hause länger als 2 bis 3 Minuten zur Zeit zu üben; man empfehle ihnen dabei, stets eine Uhre neben sich liegen zu haben,—da sie sonst gar zu leicht in ihrem Eifer, *schnell* Fortschritte zu machen, die vorgeschriebene Zeitdauer weit überschreiten; diese kurzen Uebungen sind aber 6 bis 7 Mal täglich, *mit stetem Ausruhen nach jedem Ueben*, zu wiederholen.

Das erste tägliche *Ueben zu Hause* findet am Besten früh Morgens, *nüchtern* vor dem ersten Frühstücke statt; man empfehle Schülerinnen, niemals *unmittelbar* nach einer Mahlzeit, oder *unmittelbar* nachdem dieselben viel und anhaltend lange schwierige Stücke Clavier gespielt haben,—zu singen; wie auch, in entgegengesetztem Falle, niemals unmittelbar *nach* der Gesangübung, viel und anhaltend *Clavier zu spielen;* eine ermüdete, angestrengte Stimme ist schwer, ja, zumeist unmöglich wieder zu stärken, weshalb *die grösstmöglichste Vorsicht nothwendig ist;* eine Ermüdung oder Erschlaffung der Stimme oder der Stimmbänder ist nicht selten, — wenn nicht etwa ein falsches Unterrichst-Verfahren überhaupt stattgefunden, — die natürliche Folge von zu grossem Eifer seitens der Schülerin, durch den Wunsch, *schneller* als möglich zu avanciren, herbeigeführt.—Hier kommt es mehr auf die Qualität als auf die Quantität an; jedes *Zu-viel*, —selbst viel unzeitiger Fleiss und Eifer,—können oftmals sehr nachtheilige Folgen haben, und nicht selten eher von dem vorgesteckten Ziele *entfernen*, als ihm näher führen.

Man empfehle Schülerinnen, einfache, stärkende, kräftige Nahrungsmittel, besonder gute, frische, nicht sehr gewürzte Fleischspeisen, Eier (besonders weich gekochte), sowie überhaupt, nahrhafte

даль, орѣхи и подобные имъ сушащіе горло плоды — негодятся. При ѣдѣ — пить не крѣпкое пиво или красное вино. Утромъ, вставая съ постели, или вечеромъ, ложась спать, можно выпить стаканъ свѣжей воды. Весьма полезна регулярная ежедневная прогулка, если только не очень холодно, сыро и туманно, но безъ большихъ разговоровъ на свѣжемъ воздухѣ. Ложиться спать и вставать— возможно раньше. Тщательно *избѣгать повторяющихся ночныхъ бдѣній.*

Въ нѣкоторые дни каждаго мѣсяца ученицамъ лучше не пѣть совершенно, въ особенности, когда этотъ періодъ сопровождается нервнымъ возбужденіемъ, страхомъ и т. д.

Профессоръ долженъ внимательно наблюдать, чтобы *никогда не утомлять ученицу;* лучше не заставлять ее пѣть, если голосъ кажется заложеннымъ—вслѣдстіе ли простуды, усталости или какихъ-либо другихъ причинъ: пѣніе тогда вредно.

Одежда должна сообразоваться съ климатомъ, быть достаточно теплою, чтобы предохранять отъ простуды. Шею держать по возможности свободно, не закутывая. Шею и грудь, также какъ и заключающіеся въ нихъ органы, укрѣпляетъ омываніе холодной водой утромъ и вечеромъ, передъ сномъ и послѣ него. Вообще предписанныя правила объ одеждѣ надо измѣнять сообразно суровости или мягкости климата, но всѣ перемѣны должны дѣлаться съ надлежащею осторожностью: надо, напримѣръ, постепенно оставлять теплое платье, къ которому привыкли.

Молодыя дѣвушки вовсе не могутъ учиться пѣнію безъ вреда для здоровья раньше достиженія ими полнаго *физическаго* развитія, точно также какъ молодые люди — ранѣе перелома ихъ голоса, т. е. между 16 и 17 годами дяя обоихъ половъ. У юношей до этого періода голосъ имѣетъ что то грубое, осипшее; по тэмбру онъ походитъ отчасти на дѣтскій, отчасти на мужской голосъ. У молодыхъ же дѣвушекъ голосъ до этого періода по большей части слишкомъ нѣжный, дѣтскій. Бываютъ, конечно, исключенія. Надо обращать вниманіе на развитіе грудной коробки (thorax), также какъ и на все тѣлосложеніе. Напримѣръ на югѣ встрѣчаются дѣвушки въ 15 лѣтъ, и даже еще ранѣе, въ физическомъ отношеніи развитыя болѣе, чѣмъ иныя 16, 17 лѣтъ. Голосъ конечно находится въ связи съ общимъ развитіемъ тѣла. Широкая, крѣпкая грудь также, какъ шея и горло шире обыкновенныхъ заставляютъ вообще предполагать здоровый сильный голосъ. Однако эти органы зачастую замѣтно развиваются подъ вліяніемъ хорошо направленнаго обученія пѣнію.

---

cées, des œufs (surtout cuits à la coque), les aliments acides, gras et fortement épicés, beaucoup de beurre, de fromage, de même que de noix, d'amandes et d'autres substances desséchant le gosier, ne sont pas convenables. Je recommande, en fait de boisson, l'usage modéré de bonne bière, pas trop forte, ou de vin rouge. Le matin, au lever, et le soir, avant le coucher, on pourra prendre un verre d'eau fraîche. Des promenades en plein air quand le temps n'est ni trop froid, ni trop cru ou brumeux, sans parler beaucoup pendant la promenade, sont excellentes, aussi bien que de *se coucher tôt* et de *se lever tôt.* On évitera soigneusement les veilles trop répétées.

Il est des jours par mois où les jeunes dames ne chanteront que *très peu*, de préférence *pas du tout*, surtout quand cela est accompagné d'excitation, d'angoisse, etc.

Le professeur veillera à ce que la voix de l'élève ne se fatigue jamais, et préférera ne pas la laisser chanter du tout, quand la voix est voilée ou enrouée par suite de refroidissement, de fatigues, ou d'autres circonstances. Les vêtements des élèves seront appropriés au climat, et devront être suffisamment chauds pour éviter les refroidissements; en revanche le cou sera libre, sans être enveloppé trop chaudement, en général des lotions froides le matin, au lever, le soir, avant le coucher, fortifient le cou et la poitrine. En général, il y a lieu de modifier les prescriptions relatives au vêtement, suivant la douceur ou la rudesse du climat, et toutes les modifications *subites* que l'on juge nécessaire d'y apporter, doivent être faites avec une grande prudence; il faudra par exemple se défaire peu-à-peu d'un habillement chaud, auquel on est habitué. Les jeunes filles ne peuvent guère, sans s'exposer à des suites funestes pour leur santé, commencer l'étude du chant proprement dite, avant que *leur physique ne soit entièrement développé,*—de même que les jeunes hommes, avant *la mue* complète de leur voix, c'est-à-dire, pour les deux sexes, avant leur 16-me ou leur 17-me année. Chez les jeunes hommes, la voix, aussi longtemps que la mue n'est pas encore terminée, a quelque chose d'enroué et de rude, le timbre garde encore un peu de celui de l'enfant, tout en ayant déjà quelque chose de la voix de l'homme. Chez les jeunes filles dont le physique n'a pas encore reçu son développement complet, la voix a généralement encore quelque chose de trop délicat, d'enfantin. Ici, de même, une oreille exercée est seule en état de décider, et cette règle comporte des exceptions multiples, en ce qu'il faut en même temps avoir égard au développement plus ou moins grand du thorax (de la poitrine) comme à celui de toute la constitution plus ou moins robuste du corps dans son ensemble; ainsi, l'on rencontre, principalement chez les méridionaux, des jeunes filles qui sont à 15 ans, et même plus tôt plus développées au point de physique que d'autres 17 ans, et généralement, la voix se trouve en relation intime avec le développément de la charpente du corps. Ce qui permet de présumer une voix saine et forte, c'est une poitrine large et fortement bâtie, ainsi qu'un cou et un gosier plus larges que d'ordinaire; cependant ces organes se dilatent et s'agrandissent souvent d'une façon sensible sous l'influence d'un enseignement bien dirigé.

Speisen; saure, sehr fette und sehr gewürzte Speisen, viel Butter, Käse, sowie Mandeln, Nüsse, und dergleichen, die Kehle trocken-machende Substanzen, sind *weniger zuträglich.* Zum Trinken ist gutes (nicht zu starkes) Bier oder Rothwein, mässig genossen, während der Mahlzeit zu empfehlen. Morgens beim Aufstehen, und Abend vor dem Schlafengehen ist es zuträglich ein Glas frisches Wasser zu trinken. Tägliches Spazierengehen (wenn das Wetter nicht gar zu kalt, rauh oder neblich ist), ohne während desselben viel zu sprechen, ist sehr zuträglich, sowie *möglichst frühes Zubettegehen* und *frühes Aufstehen;* wiederholt *spätes Nachtwachen* ist sorgfältig *zu vermeiden.*

An gewissen Tagen jeden Monats dürfen junge Damen nur *sehr wenig,*—am liebsten *gar nicht singen,* besonders, wenn dies mit Aufregung, Angst, u. s. w. verbunden ist.

Der Lehrer muss stets ein wachsames Ohr haben, dass er den Schüler *niemals anstrenge*, und ihn lieber gar nicht singen lasse, wenn die Stimme durch Erkältung, Anstrengung, oder in Folge anderer physischer Gründe, belegt oder heiser klingt. Die Kleidung der Schülerin sei dem Climat gemäss, hinreichend warm, um gegen Erkältung zu schützen,—der Hals dagegen sei möglichst frei, nicht zu warm umwickelt, wie überhaupt kalte Waschungen früh Morgens beim Aufstehen, und Abends vor dem Schlafengehen, den Hals und die Brust, sowie die in denselben thätigen Organe, stärken. Im Allgemeinen sind die Vorschriften der Bekleidung dem rauheren oder milderen Climat gemäss, zu modifiziren, sowie *plötzliche* Veränderungen in derselben, nur mit grosser Vorsicht vorzunehmen sind; von einer seit längerer Zeit angewöhnten wärmeren Bekleidung, kann man sich nur ganz allmählig wieder entwöhnen.

Im Allgemeinen dürfen junge Mädchen (ohne sich nachtheiligen Folgen für ihre Gesundheit auszusetzen) den eigentlichen Gesangunterricht nicht anfangen bevor dieselben *ganz körperlich entwickelt sind,*—sowie junge Männer nicht, bevor die Periode der Mutation der Stimme gänzlich vorüber ist,—d. h. bei beiden Geschlechtern gewöhnlich nicht vor dem 16-ten oder 17-ten Jahre. Bei jungen Männern hat die Stimme während noch nichtvollendeter Mutation, etwas fast Heiseres, Rauhes, und die Klangfarbe (timbre) derselben hat zugleich noch etwas von der Knaben und bereits etwas von der Mannes-Stimme. Bei jungen Mädchen, bevor dieselben körperlich völlig ausgebildet sind, hat die Stimme zumeist noch etwas zu Zartes, Kindliches.—Auch hier kann nur ein sehr geübter Ohr entscheiden, und es giebt mehrfach Ausnamen von dieser Regel, indem gleichzeitig auch auf den mehr oder weniger entwickelten Brustkasten wie auf den Körperbau überhaupt Rücksicht zu nehmen ist; so giebt es freilich junge Mädchen (besonders bei südländischen Völkern) die schon zu 15 Jahren, und selbst noch früher körperlich volständiger entwickelt sind, als andere zu 16 oder 17 Jahren, und zumeist steht die Stimme mit dem mehr oder weniger kräftigen Körperbau in naher Beziehung. Zur Behausung einer gesunden kräftigen Stimme, ist besonders ein stark gebauter Brustkasten, und zumeist auch ein dickerer, weiterer Hals und Schlund von vortheilhaftem Einfluss; diese Organe erweitern und vergrössern sich jedoch oft noch merklich während eines gut geleiteten Unterrichts.

II.

Музыкальное предварительное образованіе.

Я предполагаю во всякомъ случаѣ, что ученица достаточно подготовлена въ музыкальномъ отношеніи, что она знаетъ ноты, лады, дѣленіе, тактъ (ритмику), необходимѣйшіе ключи, порядочно играетъ на фортепьяно и читаетъ бѣгло ноты съ листа.

Хотя въ сущности достаточно знанія двухъ ключей, почти исключительно употребляющихся въ наше время—ключа G (sol, скрипичнаго) и ключа F (fa, басоваго), но полезно знать и владѣть ключами ut на 1-й линейкѣ или (сопраннымъ) и на 3 линейкѣ (альтовымъ). Полезно во всѣхъ отношеніяхъ и желательно знаніе гармоніи, употребленія и разрѣшенія аккордовъ (трезвучій, септаккордовъ, нонаккордовъ и т. д.), также основательное знаніе интерваловъ. Многіе даже знаменитые артисты сдѣлали карьеру, не имѣя ни рекомендуемыхъ здѣсь знаній, ни блестящихъ музыкальныхъ способностей. Эти исключенія, въ большинствѣ случаевъ будучи результатомъ чисто технической виртуозности, хотя и доведенной до степени блестящаго совершенства, могутъ доставить только преходящее наслажденіе солидно образованному музыканту: такихъ примѣровъ въ образецъ брать не слѣдуетъ. Хотя и блестяще одаренные отъ природы, эти артисты, не смотря на ихъ исключительное положеніе, не могутъ и не должны служить предлогомъ поверхностнымъ, небрежнымъ занятіямъ. Пѣвецъ, знающій свое искусство и хорошо одаренный природой, въ состояніи доставить безконечно болѣе разнообразныя и продолжительныя наслажденія. Если же онъ теряетъ голосъ и не годится для театральный карьеры, ему остается по крайней мѣрѣ, какъ плодъ его прежнихъ занятій, возможность занять мѣсто менѣе блестящее, но столь же почетное—учителя пѣнія.

II.

Instruction musicale élémentaire exigible de l'éléve.

Je présuppose, qu'avant de commencer ses études de chant l'élève est déjà suffisamment préparée dans la musique; qu'elle connaît les notes, les gammes, le rhythme et les clefs les plus nécessaires, qu'elle joue suffisamment bien du piano, et qu'elle lit avec une habileté suffisante les notes à livre ouvert.

Quoique la connaissance des deux clefs presque exclusivement en usage de nos jours, la—clef de *sol* (G) ou celle du violon, et la clef de *fa* ou celle de la basse, soit à tout prendre suffisante, il y aurait cependant toute utilité à ce que l'élève eut en outre une certaine connaissance et une habitude plus ou moins grande de la clef d'*ut* ou du soprano, ainsi que de la clef appliquée à l'alto; je conseille aussi, comme utile et désirable à tous égards, la connaisannce de l'harmonie, de l'emploi et de la solution des divers accords (accords parfaits, de septième, de neuvième, etc.), ainsi que surtout la connaissance profonde des *intervalles*. Le fait, qu'il y a eu et qu'il y a encore des chanteurs et des cantatrices célèbres, qui, quoique manquant des connaissances recommandées ici, et n'ayant en outre que des aptitudes musicales très restreintes, ont cependant fait une carrière des plus brillantes, ne doit en aucune manière être regardé comme digne d'imitation. Ces *exceptions*, ne sont, dans la plupart des cas, que l'effet d'une virtuosité purement technique, quoique pourtant poussée jusqu'à une perfection éblouissante, ne pouvant cependant donner au musicien vraiment solide et instruit, qu'une jouissance passagère, et quoique brillamment comblés des dons de la nature, les artistes en question, malgré leur proéminence exceptionnelle, ne peuvent et ne doivent servir de prétexte à des études paresseuses et superficielles. Un chanteur habile et *bien instruit dans son art* s'il est heureusement doué, est à même, de procurer des jouissances infiniment plus variées et plus durables; et, s'il perd sa voix, ou s'il ne convient plus à sa carrière théâtrale, il lui reste du moins, comme fruit des études solides auxquelles il s'est livré jadis, la position moins brillante, peut-être, mais assurément tout aussi honorable, de donner à son tour des leçons de chant.

II.

Musikalische Vorbildung.

Ich setze unbedingt voraus, dass die Schülerin bereits musikalisch wenigstens soweit vorbereitet sei, dass sie Noten, Tonarten, Takteintheilung (Rhythmus), die nothwendigsten Schlüssel kennt, leidlich gut Clavier spielt, und mit einiger Gewandtheit vom Blatte liest.

Obgleich im Allgemeinen die Kenntniss der beiden in unserer Zeit fast ausschliesslich in Anwendung kommenden Schlüssel,—des G- oder Violin-Schlüssels und des F- oder Bass-Schlüssels genügt, so halte ich es dennoch für sehr zweckmässig und nützlich, dass sich die Schülerin auch ausserdem noch, hinlängliche Kenntniss und Gewandtheit in dem sogenannten C- oder Sopran- (Discant-) Schlüssel und des C- oder Alt-Schlüssels aneigne. Auch empfehle ich, als überaus nützlich und wünschenswert, die Kenntniss der Harmonielehre, der Anwendung und Auflösung der verschiedenen Ackorde (Dreiklänge, Septimen- und Nonen- Ackorde) genaue Kenntniss der verschiedenen Intervalle, u. s. w.—Die Thatsache, dass es berühmte Sänger und Sängerinnen gegeben und noch giebt, die, obgleich ihnen die hier empfohlenen Kenntnisse fehlen, und sie nur höchst dürftig musikalisch sind,—dennoch eine brillante Carrière gemacht haben, kann keineswegs als nachahmungswürdiges Vorbild hingestellt werden, da solche Ausnahmen dennoch zumeist nur eine rein technisch erlangte Virtuosität, wenngleich immerhin oftmals in blendender Vollkommenheit zur Geltung bringen, dem gediegenen gebildeten Musiker aber kaum einen mehr als vorüberrauschenden Genuss gewähren werden, und als, von der Natur vorzugsweise glänzend begabt, in ihrer, wenn noch so hervorragenden Ausnahmsstellung, der Schülerin keineswegs also Grund für nur oberflächliches Studiren dienen darf.—Ein *musikalisch*-tüchtig-gebildeter Sänger kann, bei glücklicher Begabung, gewiss vielseitigeren und nachhaltigeren Genuss bereiten, und—verliert er die Stimme, oder wird er für die Sänger-Carrière untauglich,—so verbleibt demselben,—als Frucht einst gemachter gediegener Studien,—die weniger glanzvolle, aber gewiss gleichfalls ehrenvolle Stellung,—seinerseits Gesang-Unterricht zu ertheilen.

III.

Предварительныя замѣчанія къ дѣйствительному преподаванію.

Когда ученица достаточно отдохнула до начала урока, дышетъ свободно, безъ труда,—ее надо поставить *противъ* учителя, сидящаго за фортепьяно, нѣсколько правѣе отъ него. Не слѣдуетъ ставить ученицу *сзади* учителя, какъ это нерѣдко дѣлается: послѣдній долженъ внимательно наблюдать за положеніемъ рта ученицы и т. д., какъ и вообще

III.

Observations préliminaires à l'enseignement proprement dit.

Quand l'élève est suffisamment reposée avant le commencement de la leçon, de sorte qu'elle se trouve à même de respirer facilement, librement, et sans peine visible, on la fera se placer *en face*, mais un peu à droite et à côté du professeur assis au piano; on évitera soigneusement de mettre l'élève derrière le professeur (comme cela se pratique très souvent), car celui-ci devra toujours surveiller attentivement la

III.

Vorbemerkungen zum eigentlichen Unterricht.

Nachdem die Schülerin *vor dem Anfange* der zu beginnenden Unterrichtsstunde sich vollständig *ausgeruht*, so dass sie leicht und ohne sichtliche Beschwerde frei zu athmen vermag,—lasse man dieselbe,—dem am Pianoforte oder am Flügel sitzenden Lehrer *gegenüber* etwas seitwärts rechts sich hinstellen; es ist sorgfältig zu *vermeiden*, dass die Schülerin *hinter* dem Lehrer placirt sei (wie dies bei manchen Lehrern der Fall ist), da derselbe stets ein

за выраженіемъ ея лица, за всею ея осанкою, за тѣмъ чтобы она не пріучалась къ непріятнымъ и некрасивымъ подергиваніямъ мускуловъ или къ некрасивымъ гримасамъ.

Слѣдуетъ обращать вниманіе, чтобы ученица, какъ это часто случается, не *закрывала сразу* ротъ, окончивши какую нибудь фразу, что вызываетъ одно изъ самыхъ непріятныхъ впечатлѣній: кажется, точно звукъ былъ внезапно оборванъ. Точно также не замѣчаетъ ученица разныхъ другихъ своихъ привычекъ, трудно отвыкая отъ нихъ.

Такъ какъ всѣ слѣдующія далѣе упражненія должны быть исполняемы *наизусть*,— подобный способъ чрезвычайно *изощряетъ память* и *музыкальный слухъ*— то слѣдуетъ наблюдать чтобы ученица съ своего мѣста *не могла узнать* по видимымъ ею клавишамъ инструмента тоны упражненія играемаго учителемъ, что мѣшало бы укрѣпленію слуха и памяти.

Этотъ способъ занятій очень простъ: учитель сыграетъ упражненіе медленно и отчетливо одинъ разъ; ученикъ въ скоромъ времени достигнетъ возможности спѣть сыгранное совершенно вѣрно, безъ ошибокъ. При прогрессирующихъ упражненіяхъ въ діатонической восходящей или нисходящей гаммѣ, какъ напр.

position de la bouche de l'élève, etc., comme aussi, en général, l'expression de sa figure et son entière tenue, afin qu'elle ne s'habitue pas à des contractions désagréables et laides des muscles faciaux ou à des grimaces plus laides encore.

Le professeur portera par exemple toute son attention à ce que, comme cela arrive souvent, l'élève, après avoir chanté une phrase, ne ferme pas subitement la bouche tout de suite après le dernier son; cela provoque un effet des plus désagréables, en ce que l'on dirait, que le son a été comme subitement tronqué et coupé; aussi bien que dans une foule d'autres mauvaises habitudes prises sucessivement, l'élève n'a pas même la conscience de celles-ci, d'où il résulte qu'elle ne s'en débarrasse qu'avec peine.
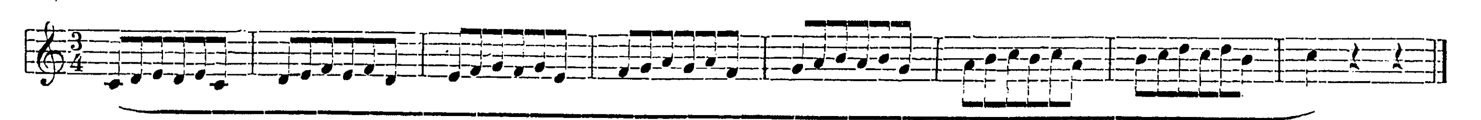
Comme tous les exercices que l'on trouvera plus loin devront être chantés *par cœur*, sans notes, vu que ce procédé aiguise étonnamment la mémoire et l'ouïe musicale, on veillera en même temps, à ce que l'élève *ne puisse pas voir* de sa place la touche de l'instrument, et par suite reconnaître les notes jouées par le maître comme exercice, ce qui nuirait au but proprement dit, d'aiguiser l'oreille et la mémoire.

Le procédé en question est fort simple; le professeur jouera à l'élève l'exercice qu'il s'agit de chanter, une seule fois, lentement et avec la netteté désirable, et l'élève gagnera en très peu de temps la faculté voulue de le chanter immédiatement, correctement et sans faute. Dans les exercices progressifs sur la gamme diatonique ascendante ou descendante, comme par exemple,
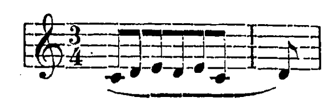
wachsames Auge, sowohl auf die Mundstellung u. s. w., wie überhaupt auf den Gesichtsausdruck und die ganze Haltung der Schülerin haben muss, damit sich dieselbe nicht unnangenehme unschöne Verzerrungen der Gesichtsmuskeln oder hässliche Grimassen angewöhne. Z. B. achte der Lehrer sehr darauf, dass,—wie dies oftmals vorkömmt,—die Schülerin, nach einer gesungenen Phrase nicht,—mit dem letzten Tone auch sofort den Mund *plötzlich schliesse*; dies hat den hässlichen Effect, als ob der Ton plötzlich abgehackt, abgeschnitten worden: wie bei so manchen anderen angewöhnten Unarten, ist die Schülerin sich dessen gar nicht bewusst, und gewöhnt es sich deshalb schwer wieder ab.

Da alle später vorkommende Uebungen *auswendig, ohne Noten* gesungen werden sollen,—indem dies Verfahren in überraschender Weise das *Gedächtniss* und das *musikalische Gehör* der Schülerin *schärft*—so wache man zugleich darüber, dass dieselbe von ihrem Platze aus, die Tastatur des Instrumentes *nicht sehen*, und somit die vom Lehrer als Aufgabe gespielten Töne *erkennen kann* wodurch der eigentliche Zweck dieses Verfahrens,—Ohr und Gedächtniss zu schärfen,—beeinträchtigt werden könnte.

Dies Verfahren ist sehr einfach: der Lehrer spiele dem Schüler die in Angriff zu nehmende Uebung nur einmal langsam und deutlich vor, und der Schüler wird in ganz kurzer Zeit die Gewandheit erlangen, dieselbe alsobald ganz korrekt und ohne Fehler nachzusingen. Bei den, die diatonische auf- oder abschreitende Tonleiter progressirenden Uebungen, z. B.
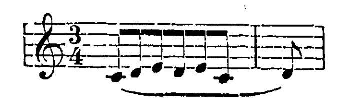


достаточно сыграть только первый тактъ:



Ученикъ легко исполнитъ упражненіе во всей его цѣлости. Тоже самое и въ нисходящемъ упражненіи

il suffira, de jouer la première mesure:

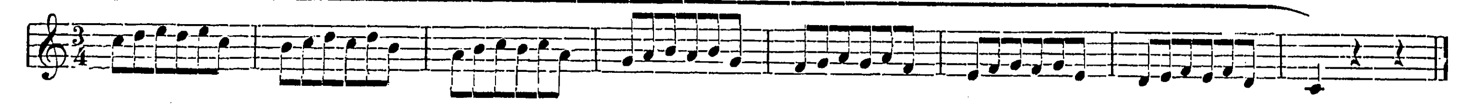


l'élève pourra ensuite, sans peine, exécuter l'exercice dans sa totalité; il en est de même de l'exercice descendant:

genügt es alsbald, *nur den ersten Takt derselben vorzuspielen:*



wonach der Schüler dann leicht die Uebung in ihrem ganzen Zusammenhange ausführt; ebenso bei der herabschreitenden Uebung:
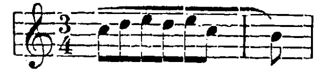


было бы безполезно играть болѣе одного, перваго, такта:



Положеніе тѣла должно быть непринужденно; его нѣсколько упираютъ на лѣвую ногу— но не прислоняясь нигдѣ; руки сложены за спиной, но не сжаты. Такое положеніе тѣла позволяетъ грудному ящику выступать свободно, а дыханію дѣйствовать какъ слѣдуетъ. Голову держать прямо, слегка отклонивъ ее назадъ. Ротъ открываютъ естественно и достаточно, безъ принужденія, давая свободный проходъ звуку; не слѣдуетъ давать рту овальную форму яйца, но скорѣе открывать его въ

où ce serait également un gaspillage inutile de temps, de jouer plus que la première mesure:



Le *corps* sera dégagé, penché légèrement sur la jambe gauche, mais sans s'appuyer nulle part, et les *deux bras* seront légèrement placés l'un sur l'autre derrière le dos, sans cependant se cramponner l'un à l'autre.

Cette position dégagée du corps permet à la poitrine de se développer librement, et aux organes respirataires de jouer également en pleine liberté; la *tête* sera tenue droite dans une position naturelle, avec une légère flexion en arrière; la *bouche* sera naturellement et sans gêne *suffisamment ouverte* pour livrer sans peine pas-

wo es gleichfalls überflüssig und unnütz zeitraubend wäre, mehr als den ersten Takt vorzuspielen:



Der *Körper* sei ungezwungen, ein wenig vorwiegend auf das linke Bein sich stützend,—doch, nirgends sich anlehnend, und *beide Arme* leicht über einander auf den Rücken gelegt,—ohne jedoch krampfhaft verschlungen zu sein. In dieser ungezwungenen Stellung kann der Brustkasten frei hervortreten, und die Respirationswerkzeuge können frei und unbehindert den Athem ein und ausströmen lassen; der *Kopf* sei natürlich aufrecht, ein wenig nach hinten gebogen; der *Mund* werde ganz natürlich, ungezwungen *weit genug geöffnet*, um den Ton frei ausströmen zu lassen,—

ширину, какъ при начинающейся непринужденной улыбкѣ, такъ такъ какъ углы рта легко мѣшаютъ звуку. Языкъ долженъ оставаться въ возможно горизонтальномъ положеніи, слегка протянутъ впередъ къ нижнимъ зубамъ. Слѣдуетъ наблюдать, чтобы во время пѣнія онъ не поднимался въ задней части рта къ горлу, такъ какъ тогда онъ закрылъ бы иногда частью, иногда совершенно — его отверстіе, не давая свободный выходъ звуку. Никогда не долженъ быть направляемъ къ верху конецъ языка: звукъ сдѣлался бы не чистъ, неотчетливъ. Если, какъ нерѣдко случается, звукъ кажется *непріятнымъ*, *горловымъ*, то слѣдуетъ убѣдиться, не въ томъ ли причина (какъ замѣчено выше), что языкъ свертывается передъ заднею частью рта, передъ полукруглымъ его отверстіемъ или не закрываетъ ли послѣднее язычекъ, спускающійся съ неба. Если почему либо будетъ трудно удостовѣриться въ этомъ, слѣдуетъ заставить ученика спѣть съ открытымъ ртомъ какой нибудь низкій звукъ на *a*: отверстіе горла станетъ немедленно свободнымъ и глазъ можетъ увидѣть тотчасъ же истинную причину замѣченнаго недостатка.

Случается, что ученицы, особливо вначалѣ, стѣсняются изъ робости открыть передъ учителемъ ротъ *достаточно широко*; иногда мѣшаетъ имъ сдѣлать это и устройство щекъ. Въ этомъ случаѣ слѣдуетъ вставить между верхними и нижними зубами небольшой, тонко обструганный кусочекъ дерева, какъ разъ настолько большой, чтобы онъ позволялъ открывать ротъ надлежащимъ образомъ. Это средство употреблять какъ при урокахъ, такъ и дома до тѣхъ поръ, пока ротъ самъ собой не привыкнетъ открываться какъ слѣдуетъ.

Упражненія никогда *не слѣдуетъ пѣть вполголоса*, но полнымъ звукомъ, потому что такая манера въ дѣйствительности больше утомляетъ голосъ (не слѣдуетъ ее смѣшивать съ пѣніемъ piano; не слѣдуетъ конечно и насиловать голосъ *).

Слѣдуетъ также избѣгать исканія голосомъ вѣрнаго звука. Ученица должна пріучаться съ самого начала данный ей на фортепьяно звукъ усвоить сперва разсудкомъ, удержать въ памяти и только тогда вполнѣ *твердо*, *увѣренно* взять его голосомъ. Какъ всякая гимнастика укрѣпляетъ мускулы тѣла, такъ и пѣніе,— гимнастика, произведенная надлежащимъ образомъ,—дѣйствуетъ укрѣпляющимъ образомъ на органы, производящіе звукъ, на горло и

*) Лаблашъ заключаетъ свою школу слѣдующими словами, вполнѣ достойными вниманія: «*Такъ какъ необходимо пѣть упражненія полнымъ голосомъ*, то слѣдуетъ позаботиться не пѣть много кряду; *нѣтъ ничего вреднѣе*, *ничто такъ не задерживаетъ успѣхъ* какъ привычка упражняться въ пѣніи *сквозь зубы* или *напѣвая* (съ закрытымъ ртомъ); грудь устаетъ, горло не пріобрѣтаетъ навыка и голосъ не выигрываетъ ни въ вѣрности, ни въ обработкѣ».

sage au son; l'élève ne lui donnera pas une forme ovoïde, mais la tiendra plutôt légèrement élargie, comme au prélude léger d'un sourire naturel, pour laisser passer librement le son, à la sortie duquel les angles de la bouche porteraient sans cela facilement obstacle. La *langue* reposera aussi plate que possible dans la bouche, et quelque peu tendue vers les dents inférieures; on veillera strictement à ce que, pendant le chant, elle ne *se bombe pas* dans l'arrière-bouche vers le gosier, ce qui fermerait partiellement, souvent même presque totalement l'ouverture de celui-ci et rendrait impossible la sortie libre du son; en outre *la pointe de la langue ne devra pas être dirigée en haut*, ce qui rend facilement le son faux et indistinct. Lorsque, comme cela arrive assez fréquemment, le son sort *du gosier* avec une résonnance désagréable, *épaisse et gutturale*, il y a lieu de constater si par hasard, comme il a déjà été dit, la langue *ne se ploie* pas pendant le chant *en hauteur* dans la partie postérieure de la bouche au voisinage de l'ouverture semi-circulaire, et si la *luette* qui, au fond de la bouche descend du palais, n'est pas *trop longue* ou ne s'avance pas trop bas, et même ne touche pas la langue. Dans le cas où il serait difficile de constater cette circonstance abnorme, on fera chanter à l'élève, à bouche ouverte, un son *grave* quelconque sur la voyelle *a*: l'ouverture deviendra immédiatement plus libre, et l'œil pourra reconnaître à l'instant la cause du défaut constaté.

Il arrive assez fréquemment que des jeunes filles, surtout au commencement, se gênent par timidité, même devant le professeur, *d'ouvrir suffisamment la bouche*; parfois aussi, la conformation des joues peut en être la cause; on placera, dans ce dernier cas, entre le ratelier supérieur et le ratelier inférieur, une petite et mince cheville de bois, assez longue pour faire apparaître suffisamment l'ouverture de la bouche, sans lui donner une grandeur démesurée; ce moyen sera continué aussi bien pendant l'enseignement que dans les exercices à la maison, jusqu'à ce que la bouche puisse s'ouvrir suffisamment *sans cet intermédiaire*.

La voix devra toujours produire un son plein et naturellement fort, et *l'on ne fera jamais chanter des exercices à demi voix*, qui fatiguent infiniment plus que le chant à pleine voix. (Il faut se garder de confondre cela avec le chant piano, et il est naturel que l'on se gardera également de surmener la voix) *).

On évitera aussi tous les *tâtonnements* inutiles par la voix; on habituera dès l'abord l'élève à saisir nettement et distinctement par l'esprit et la mémoire d'abord l'exercice qu'on lui joue sur le piano, et ensuite à l'attaquer par la voix fermement, sûrement et avec courage. De même que toute gymnastique *fortifie* d'autres parties

*) A la fin de son «École de chant», *Lablache* s'exprime à cet égard par les paroles suivantes, remarquables et dignes d'attention à tous égards: «Comme il est *absolument nécessaire que les exercices s'exécutent toujours à pleine voix*, on se gardera soigneusement de faire chanter longtemps de suite; *rien n'est plus nuisible*, *rien ne retarde tellement* les progrés, que l'habitude d'exercer à *chanter entre les dents* ou en *fredonnant* (à bouche fermée); la poitrine se fatigue, le gosier n'en contracte aucune *facilité*, et la voix ne gagne ni en sûreté, ni en développement».

jedoch nicht oval in Form eines Eies,—sondern vielmehr, ein wenig in die Breite, wie etwa, bei leichter Vorbereitung zu ungezwungenem Lächeln, weil sonst der Ton leicht durch die Mundwinkel gehindert wird frei ausströmen zu können. Die *Zunge* ruhe möglichst *platt* im Munde, leicht gegen die Unterzähne vorgestreckt; es ist sehr darauf zu achten, dass sich dieselbe während des Singens, hinten im Munde, gegen den Schlund hin, *nicht aufbäume*, weil dadurch die Halsöffnung theilweise, oftmals sogar, fast gänzlich versperrt, und dadurch das freie Ausströmen das Tones unmöglich wird; auch darf *die Spitze der Zunge nicht nach oben gewendet sein*, weil der Ton dadurch leicht unrein und undeutlich wird. Wenn,—wie dies nicht selten vorkommt,— der Ton unangenehm *dick*, *guttural aus dem Halse* klingt, so überzeuge man sich, ob nicht etwa *die Zunge* (wie vorhin bemerkt), gegen den hinteren Theil des Mundes hin, in der Nähe der Halsöffnung, während des Singens, *sich in die Höhe krümmt?* und ob nicht etwa, das, hinten im Munde, vom Gaumen herabhängende kleine sogenannte *Zäpfchen* zu lang ist, zu weit herabhängt und etwa sogar die Zunge berührt? Sollte dies schwer zu erkennen sein, so lasse man die Schülerin, bei offenem Munde auf den Vocal *a*, irgend einen beliebigen *tiefen Ton* singen,— die Oeffnung wird die Ursache des vorhandenen Fehlers sofort deutlich erkennen lassen.

Es ist keine sehr seltene Erscheinung, dass junge Mädchen, besonders Anfangs, aus Schüchternheit sich sogar vor dem Lehrer geniren, der *Mund hinreichend weit zu öffnen*; mitunter kann wohl auch die lokale Beschaffenheit der Kinnbacken daran Schuld sein. Man stelle dann ein kleines feingeschnitztes Holzstäbchen,—gerade so gross, dass es eben nicht übermässig, aber dennoch die Mundöffnung weit genug erscheinen lässt,—zwischen die Ober- und Unterzähne,—und man wende dieses Mittel währen des Unterrichts, wie auch, während des Uebens zu Hause, so lange an, bis der Mund *auch ohne dasselbe* weit genug geöffnet erscheint.

Man lasse die Stimme stets voll und natürlich stark ertönen, und Uebungen *niemals mit halber Stimme singen*, weil dies bei weitem *anstrengender* ist, als mit voller Stimme zu singen. (Dies ist nicht mit *piano*-Singen zu verwechseln; Ueberanstrengen der Stimme ist natürlich verwerflich). *)

Auch *vermeide man* alles unsichere Herumtappen, *Herumsuchen* mit der Stimme; man gewöhne die Schülerin schon gleich Anfangs daran, die auf dem Clavier derselben vorgespielte Aufgabe, erst mit dem Verstande und dem Gedächtnisse gut und deutlich klar aufzufassen, und alsdann jede derselben sofort gleich *fest*, *sicher* und *muthig* mit der Stimme auszuführen—Gleichwie jede Gymnastik *stärkend* auf andere Theile

*) *Lablache* äussert sich am Schlusse seiner Gesangschule in. folgenden beachtenswerthen zu beherzigenden Worten:

«*Da es unumgänglich nothwendig ist*, *immer mit volltönender Stimme zu üben*, so muss man sich enthalten, lange hintereinander zu singen; *nichts ist schädlicher*, *nichts verzögert* die Fortschritte so sehr, als die Gewohnheit, *zwischen den Zähnen zu singen*, oder *summend* (bei geschlossenem Munde) *zu üben*; die Brust wird dadurch *ermüdet*, die Kehle erlangt *keine Leichtigkeit* und die Stimme gewinnt weder an Sicherheit noch an Entwickelung».

грудь. Учителя дѣлаютъ ежедневно наблюденіе, что надлежащее и осторожное обхожденіе позволяетъ голосу значительно развиться въ полнотѣ, силѣ и объемѣ.

Поэтому не только безполезно, но и вредно стараніе увеличивать насильственно силу голоса при урокахъ ли или при упражненіяхъ на дому; какъ уже замѣчено, голосъ становится звучнѣе и сильнѣе, благодаря постепенности упражненій, такъ сказать самъ собою. Можно помогать природѣ поддерживая ее, но нельзя безнаказанно насиловать ее *).

du corps et les muscles, de même aussi le chant est lui-même une gymnastique pour les organes producteurs de la voix (du son),—gymnastique qui, dirigée avec la prudence requise, exerce une action des plus avantageuses sur les parties du cou et de la poitrine mises en activité. Le professeur fait continuellement l'expérience qu'un procédé prudent et circonspect permet à la voix de gagner sensiblement en intensité, en force et en plénitude. Il est, par suite, tout aussi inutile que *nuisible* de vouloir agrandir violemment la force de la voix pendant l'enseignement ou dans les exercices à la maison, vu que cela *fatigue* inutilement l'élève; comme je l'ai déjà fait observer, la voix devient peu-à-peu plus forte et plus pleine dans le courant des exercices, rien que par leur moyen et pour ainsi dire comme d'elle même. On peut venir ainsi puissamment en aide à la nature, en la soutenant, mais jamais on ne la forcera impunément *).

und Muskeln des Körpers einwirkt, so ist das *Singen* gymnastysch-stärkend und kräftigend für die, die Stimme (den Ton) erzeugenden Organe, und—mit Vorsicht gut geleitet,—wirkt dasselbe äusserst *vortheihaft* auf die hier in Activität tretenden Theile des Halses und der Brust. Der Lehrer macht täglich die Erfahrung, dass die Stimme, bei vorsichtigem umsichtigem Verfahren, sichtlich an Intensität, an Kraft wie an Tonfülle zunimmt. Es ist deshalb auch ebenso unnöthg als *schädlich*, während des Unterrichts oder des Zuhauseübens, *die Stärke der Stimme* gewaltthätig *forciren* zu wollen, da dies dieselbe nur nutzlos *ermüdet*. Die Stimme wird, wie schon bemerkt, in Laufe der Uebungen allmälig nach und nach schon auf diese Weise, ganz wie von selbst immer *stärker und voller* werden. Man kann so der Natur sehr zu Hülfe kommen, sie gleichsam unterstützen; aber ungestraft darf man derselben nichts *abzwingen* *).

IV.

Образованіе звука вообще.

Правильное образованіе звука — манера произвести его – представляетъ часто большія трудности. Надо озаботиться производить его естественно и легко, точно онъ образовался сразу въ горлѣ, безъ приготовленія, не затрогивая другихъ звуковъ, безъ видимыхъ усилій.

Возьмемъ какой нибудь звукъ; положимъ ; большая часть начинающихъ возьмутъ его слѣдующимъ неправильнымъ образомъ:

IV.

De l'Emission du son.

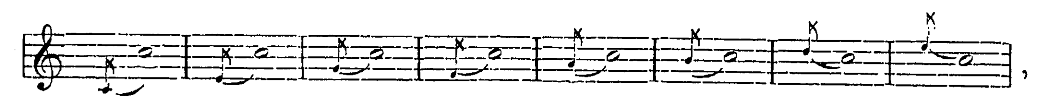
L'émission correcte, c'est-à-dire manière d'attaquer le son, offre souvent de grandes dificultés; on veillera tout d'abord particulièrement à ce qu'elle se fasse naturellement et avec facilité, comme lancée subitement de la glotte, sans préparation, sans toucher à d'autres sons, librement et sans efforts visibles.

Prenons un son quelconque, par exemple ; la plupart des commençantes l'attaqueront de la manière défectueuse suivante:

IV.

Vom Ton-Ansatz im Allgemeinen.

Der *richtige Ansatz des Tones*, die Art, *wie* der Ton zu erzeugen ist, bietet oft grosse Schwierigkeit; man achte hier besonders darauf, das derselbe leicht und natürlich, gleichsam, wie aus der Stimmritze herovgeschnellt, *ohne jeglichen Beiton*, ohne sonderlich *sichtliche* Anstrengung, ungezwungen, zu Gehör komme. — Man nehme irgend einem beliebigen Ton, z. B. ; bei den meisten Anfängerinnen wird derselbe etwa in folgender *fehlerhafter* Weise ertönen:



иногда исходя еще изъ другихъ звуковъ, высшихъ или низшихъ. Точно также будутъ браться и другіе звуки, причемъ ученица вовсе не замѣчаетъ неправильности; напротивъ часто ее трудно и убѣдить въ послѣдней. Чѣмъ выше взятый звукъ, тѣмъ чаще замѣчаешь такую невыносимо дурную манеру—брать звукъ, проходя черезъ другіе. Такое скверное образованіе звука нерѣдко однако находимъ у пѣвцовъ и пѣвицъ вполнѣ готовыхъ, иногда

en partant souvent encore d'autres sons différents, plus graves ou plus aigus, et on attaquera également tout autre son de cette manière défectueuse, sans même que l'élève le remarque ellé-même ou en ait la conscience; bien plus, il est fréquemment très difficile de l'en convaincre. *Plus* le ton qui doit être chanté sera élevé, qlus l'on constate ordinairement cette manière vicieuse et insupportable d'attaquer les sons, en les faisant passer par d'autres sons. Cette émission vicieuse du son est défectueuse, fausse et condamnable

oftmals, auch, vom noch ganz anderen tieferen oder höheren Tönen ausgehend; und in solch *fehlerhafter* Weise wird zumeist auch jeder beliebige andere Ton, angesetzt, ohne dass die Schülerin diesen Fehler bemerkt oder sich dessen bewusst ist; oftmals ist es sogar schwer, sie davon zu überzeugen. Je *höher* der Ton gesungen werden soll, desto ärger und unerträglicher wird gewöhnlich dies abscheuliche Hinaufziehen zu demselben. Es ist dies eine höchst verwerfliche *falsche* Art des Ton-Ansatzes, der man jedoch un-

*) Еженедѣльный «Петербургскій Медицинскій журналъ» сообщаетъ между прочимъ слѣдующіе результаты сдѣланныхъ въ 1878 году въ клиникѣ профессора Манасеина наблюденій надъ 222 пѣвцами, въ возрастѣ отъ 9 — 53 лѣтъ, наблюденій касавшихся не только силы дыханія, но и тѣлосложенія, объема груди, также какъ и отношенія послѣдней къ росту:

«Объемъ груди, какъ относительный такъ и абсолютный, больше у пѣвцовъ чѣмъ у людей не занимающихся пѣніемъ, и увеличивается съ возрастомъ и годами. Способность расширять грудь, точно также какъ и жизненная сила легкихъ, у пѣвцовъ болѣе чѣмъ у другихъ и точно также увеличивается подъ вліяніемъ указанныхъ выше обстоятельствъ. Если катарры горла у пѣвцовъ и часты, за то катарры легкихъ у нихъ чрезвычайно рѣдки. Пѣніе есть превосходное профилактическое средство противъ болѣзней дыхательныхъ путей и лучшее средство какъ для предохраненія, такъ и для укрѣпленія легкихъ. Въ этомъ отношеніи оно предпочтительнѣе всякой гимнастики другого рода — ногъ, рукъ и т. д.».

*) Le «Journal hebdomadaire de médecine de *St. Pétersbourg* signale, entre autres faits, que, vers la fin de l'année 1878, des observations faites sur 222 chanteurs de l'âge de 9 ans à 53 ans dans la clinique du professeur Manasseine, observations qui portèrent, non-seulement sur la force de la respiration, mais encore sur la stature, sur la circonférence absolue de la poitrine, ainsi que sur ses proportions et la taille du sujet, ont fourni les résultats suivants:

«La circonférence tant relative qu'absolue de la *poitrine* est plus grande chez les *chanteurs* que chez ceux qui ne le sont pas, et augmente avec la croissance, l'âge et les années. Chez les chanteurs, la capacité de dilatation de la poitrine, comme la force vitale des poumons, est plus grande et augmente encore sous l'empire des circonstances mentionnées ci-dessus. Si, d'un côté, les catarrhes du gosier sont assez fréquents chez les chanteurs, de l'autre, les catarrhes bronchiaux sont excessivement rares. Le *chant* est un remède prophylactique excellent contre les affections pulmonaires et le meilleur moyen de maintenir les poumons en état de santé ainsi que de les fortifier. A cet égard, il est à préférer à toute autre espèce de gymnastique—des bras, jambes, etc.».

*) Die «medicinische St. Petersburger Wochenschrift», theilt unter anderen, von den gegen Ende des Jahres 1878 an 222 Sängern, im Alter von 9 bis 53 Jahren, in der Klinik des Prof. Manassein gemachten Beobachtungen, wobei man, ausser der Respirationskraft, besonders Gewicht auf den Wuchs, den absoluten Umfang der Brust sowohl, wie dem Verhältnisse desselben zu der Länge des Körpersbaues legte, folgendes Resultat mit:

«Der relative und absolute Umfang der *Brust* ist bei Sängern grösser als bei Nicht-Sängern, und nimmt in Folge des Wachstums, des Alters und der Jahre. zu. Bei Sängern ist das Erweiterungsvermögen der Brust, sowie die Vitalkraft der *Lungen* gleichfals grösser, welche unter schon berührten Umstände, noch zunehmen. Bei Sängern kommen wohl oftmals Halskatarrhe vor, jedoch gehören Bronchialkatarrhe zu den Seltenheiten. Der Gesang ist ein vortrefffiches Prophylacticum für Lungenkranke, und das beste Mittel die Lungen zu erhalten und zu stärken, in welcher Hinsicht derselbe, jeder anderen Gymnastik für Arme und Beine, vorzuziehen ist».

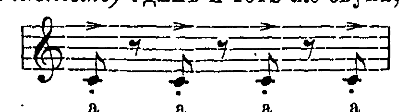
даже знаменитыхъ. Надо много терпѣнія для уничтоженія подобной, слишкомъ вкоренившейся привычки. Поэтому слѣдуетъ обратить особенное вниманіе на то, чтобы всякій звукъ, на всемъ діапазонѣ голоса, въ верхнемъ и нижнемъ регистрахъ брался бы не только твердо, безъ побочныхъ тоновъ, но надо *повторять* (для упражненія) *одинъ и тотъ же звукъ* и такимъ образомъ пріучаться къ вѣрному образованію звука.

V.

О преподаваніи пѣнія.

Въ началѣ урока прежде чѣмъ перейти къ другимъ упражненіямъ, ученица должна упражняться въ вѣрномъ образованіи звука, *долго выдерживая звуки*; надо обращать вниманіе на *вѣрное*, *правильное* и чистое образованіе звука, *на то чтобы всѣ они имѣли одинаковую силу и выдержанность*.

Прежде всего должно *открыть ротъ надлежащимъ образомъ* и тогда только отчетливо произвести на *a* какой нибудь звукъ, напр. [нота], усиліемъ голосовой связки, какъ уже было замѣчено выше; только этимъ путемъ можно получить желанный звукъ, потому что раскрытіе рта *одновременно* съ произведеніемъ звука отзывается вредно на качествѣ послѣдняго. Учителю часто приходится *самому показать нѣсколько* разъ ученицѣ образованіе звука прежде чѣмъ она будетъ въ состояніи повторить его; лучше всего, чтобы ученица повторила нѣсколько разъ *говоромъ* (*но не пѣніемъ*) одинъ и тотъ же звукъ, напр.



или *га*, *га*, или *та*, *та*, *па*, *па*:—рѣзкое произношеніе согласной облегчаетъ выговоръ гласной.

Звукъ въ пѣніи долженъ быть произведенъ *сразу*, такъ, какъ производится звукъ при ударѣ въ колоколъ или тонкое стекло.
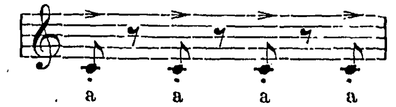
Въ нижеслѣдующемъ упражненіи слѣдуетъ озаботиться, чтобы ученица давала звукъ всегда *позже* звука взятаго учителемъ па фортепьяно; учителю необходимо контролировать какъ слѣдуетъ *вѣрное и точное* образованіе звука, что невозможно при одновременныхъ— игрѣ и пѣніи. Дѣлается это, примѣрно, такъ:

au plus haut degré, ce qui n'émpêche pas qu'on ne la rencontre, chose assez étrange, chez des cantatrices et des chanteurs déjà formés, célèbres même, et il faut infiniment de patience pour extirper totalement ce défaut assez souvent enraciné par une détestable habitude. On attachera donc la plus grande importance à ce que chaque son, grave ou aigu, dans toute l'étendue de la voix, soit attaqué non-seulement nettement et sans son *additionnel*, mais encore on fera attaquer pour l'exercice *un seul et même son* de la même manière à plusieurs reprises de suite, afin de parvenir à une émmission correcte en tout point.

V.

De l'Enseignement propre du chant.

Au commencement de chaque leçon, on exercera l'élève dans l'émission correcte, en lui faisant *chanter des sons à longue haleine* avant de passer à d'autres exercices, et l'on portera principalement son attention sur une *émission nette*, *correcte* et *exacte*, en donnant à chaque son *une force égale et soutenue*. En premier lieu, *la bouche sera suffisamment ouverte*, et ce n'est qu'alors qu'on fera *attaquer* le son, par exemple [note], tranquillement, clairement et avec la netteté de rigueur, sur la voyelle *a*, par un petit coup de la glotte; ce n'est que de cette façon que l'on peut obtenir l'émission voulue, car ouvrir la bouche *simultanément* en attaquant le son, ne peut que nuire à l'émission de celui-ci. Le professeur est souvent forcé à plusieurs reprises de le montrer à l'élève en attaquant le son, avant que ce dernier le puisse comprendre et attaquer lui-même le son; ce qu'il y a de mieux, c'est que l'élève répète plusieurs fois de suite le son, *sans chanter*, en parlant seulement, comme par exemple:



ou: *ga*, *ga*, ou *ta*, *ta*, *pa*, *pa*.

La prononciation nette et fortement attaquée de la consonne facilite celle de la voyelle.

Le son *chanté* doit être attaqué *immédiatement*, subitement, de la même façon, que le son se produit immédiatement, quand on frappe sur une cloche on sur un verre fin.

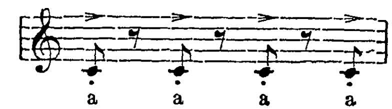
Dans le premier exercice, que l'on trouvera plus bas, on veillera, à ce que l'élève attaque le son toujours *plus tard* qu'il n'est joué sur le piano par le professeur, afin que celui-ci puisse dûment contrôler si l'émission *est juste et correcte*, ce qui n'est guère possible en chantant et en jouant simultanément. Cela se fera à peu près de la manière suivante:

begreiflicherweise mitunter sogar selbst bei schon fertigen, renomirten Sängern und Sängerinnen begegnet, und es erfordert oft viel Geduld, diesen, nicht selten, durch lange schlechte Gewohnheit eingewurzelten Fehler gänzlich wieder auszurotten.— Man lege deshalb das grösste Gewicht darauf, dass jeder Ton, in ganzen Umfange der Stimme, hoch oder tief, nicht nur *fest* und *ohne Beiton* angesetzt werde, sondern, man lasse zur Uebung, *einen und denselben Ton wiederholt* in dieser Weise ansetzen, und so den *richtigen* Ansatz üben.

V.
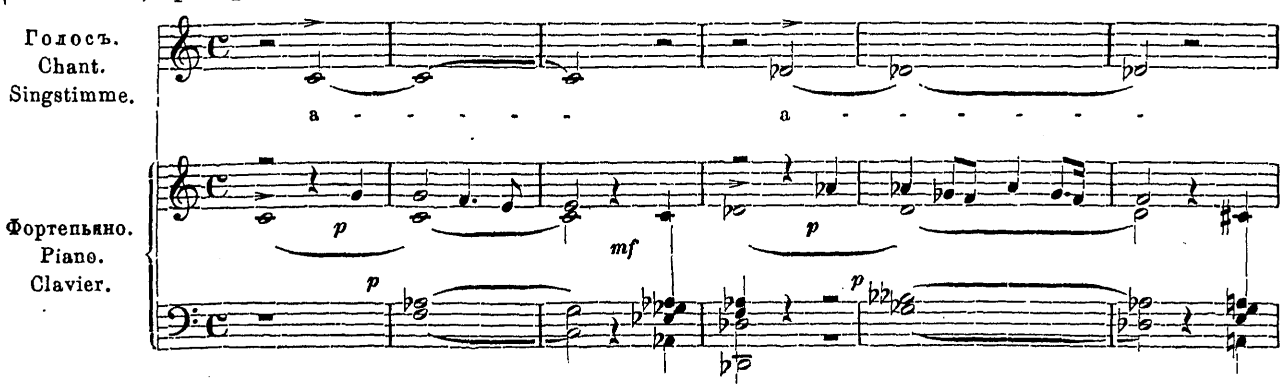
Vom Gesang-Unterrichte.

Zu Anfang jeder Gesangstunde lasse man die Schülerinnen den richtigen *Ton-Ansatz* in der Weise üben, dass man sie zuerst *Töne lang aushalten* lässt, bevor man zu anderen Uebungen schreite, wobei besonders Aufmerksamkeit auf *scharfen*, *korrekten*, *richtigen Ansatz* und *gleichmässige Stärke* jeden Tones zu legen ist. Zuerst *muss der Mund gehörig geöffnet werden*, und *erst dann* ruhig der Ton, z. B. [Note] klar und deutlich, scharf auf den Vocal *a*, durch einen kleinen Stoss aus der Stimmritze (la glotte, wie schon oben bemerkt), gleichsam hervorgeschnellt werden; der Tonansatz kann nur auf diese Weise erlangt werden, denn—den Mund *zu gleicher Zeit* öffnen indem der Ton angesetzt wird, kann dem Ansatze nur schaden. Oftmals muss der Lehrer wiederholt der Schülerin den Ton in dieser Weise *singend selbst angeben* bevor es dieselbe nachmachen kann; am Besten ist, dass die Schülerin, *ohne zu singen*, *sprechend*, den Ton wiederholt hintereinander ansetze, z. B.



oder *ga*, *ga*, oder *ta*, *ta*, *pa*, *pa*,—das scharfe Aussprechen des Consonants erleichtert die Aussprache des Vokals. Aehnlich, wie, wenn man an eine Glocke oder an ein feines Glas schlägt, der Ton *sofort* erklingt, so muss der *gesungene* Ton unmittelbar gleichsam angeschlagen werden.

Bei der folgenden ersten Aufgabe halte man darauf, dass seitens der Schülerin, der Ton stets *später* als der vom Lehrer auf dem Clavier angeschlagene Ton, gesungen werde, damit der Lehrer den *richtigen*, *korrekten Ton-Ansatz* gehörig controlliren kann, welches bei gleichzeitigem Erklingen des Claviers und der Singstimme nicht gut möglich ist; etwa in folgender Weise:

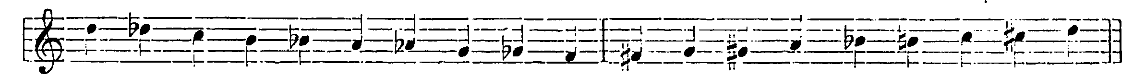


См. нотные примѣры № 1, стр. 1. | Voir l'Exemple de musique № 1, pag. 1. | Siehe Notenbeispiele № 1, pag. 1.

Примѣчаніе. Нѣкоторые учителя пѣнія предпочитаютъ образовывать голосъ *сверху внизъ*, т. е. начиная съ фальцетныхъ тоновъ h или b и переходя внизъ къ тонамъ груднымъ, тогда какъ огромное большинство слѣдуетъ противуположной манерѣ, ведя голосъ снизу вверхъ. Послѣдній способъ вообще признанъ лучшимъ. Я думаю однако, что въ этомъ отношеніи невозможно установить твердаго правила: встрѣчаются голоса, для которыхъ лучше тотъ или другой способъ; опытности преподавателя слѣдуетъ рѣшить какую избрать методу въ данномъ случаѣ. Главною цѣлью всегда останется образовать *однородные*, одинаковые звуки разныхъ регистровъ, также какъ укрѣпить нижніе звуки фальцета,—той его части, что называется медіумомъ,

A observer. Quelques professeurs de chant préfèrent former la voix en la dirigeant en bas, c'est-à-dire en commençant du son de fausset si (h) ou si bèmol (be) et en conduisant de là, la voix, dans les sons du registre de poitrine, tandis que l'immense majorité suit le procédé opposé, de diriger la voix de bas en haut, c'est-à-dire en conduisant la voix des sons du registre de poitrine dans ceux du registe de fausset. Ce dernier procédé a été généralement reconnu comme le meilleur. J'ai néanmoins fait l'expérience, qu'il est impossible d'établir en ce cas une règle fixe et immuable, vu qu'il y a des voix qui se prêtent décidément mieux à l'une ou à l'autre de ces méthodes, et il faudra que l'expérience pratique du professeur détermine, *laquelle* a le plus de chance de donner le meilleur résultat? Le but essentiel et véritable sera toujours d'amener le développement *homogène* des divers registres vocaux, ainsi que *l'affermissement* des sons inférieurs du registre de fausset ou de ce qu'on appelle le médium,

Anmerkung. Manche Gesanglehrer ziehen es vor, die Stimme *von oben nach unten* auszubilden, d. h. von dem Falsett-Tone *h* oder *be* anfangend, von hier aus die Stimme *abwärts* in die Töne des Brustregisters zu leiten, wogegen die bei weitem grössere Zahl, das entgegengesetzte Verfahren befolgt, nämlich *von unten hinauf*, d. h. von den Tönen des Brustregisters ausgehend, die Stimme so in das Falsettregister zu leiten, welches letztere Verfahren im Allgemeinen als das zweckdienlichste anerkannt ist. Ich habe jedoch die Erfahrung gemacht, dass sich in diesem Falle keine feststehende unumstössliche Regel aufstellen lässt, da es Stimmen giebt, die sich vorwiegend mehr für die eine oder die andere Behandlungsweise eignen und es muss desshalb dem Ermessen des praktisch-erfahrenen Lehrers überlassen bleiben, *welche* dieser beiden Methoden mit entschieden grösserem Erfolg anzuwenden ist? Die Hauptsache und der Hauptzweck bleibt doch immer die *gleichmässige* Ausbildung der verschiedenen Stimm-Register, sowie möglichste Stärkung, besonders der tieferen Töne des Falsett-Register, des sogenannten Mediums,



чтобы они постепенно получили возможную для нихъ силу, а не оставались бы, какъ часто случается, слабыми, тощими, закрытыми, сдавленными, весьма невыгодно отличаясь отъ грудныхъ и головныхъ звуковъ, дѣлая голосъ неровнымъ, неправильнымъ, непріятнымъ для слуха.—Есть голоса, натуральный объемъ, звукъ и тембръ которыхъ имѣютъ въ себѣ что то ломкое, дѣтское, скрипящее, кричащее, если не вульгарное. Иногда ревностнымъ стараніямъ лучшаго преподавателя не удается вполнѣ удалить такіе природные или искусственные (отъ дурнаго преподаванія) недостатки; однако постояннымъ, упорнымъ вниманіемъ можно уничтожить ихъ, если не вполнѣ, то значительно. Непонятно, какъ преподаватели могутъ небрежно относиться къ этимъ недостаткамъ, какъ они могутъ образовывать учениковъ, у которыхъ бѣглость развита до извѣстной степени, тогда какъ *звукъ*, *тембръ* голоса остался неизмѣненнымъ, дѣтскимъ, скрипящимъ, вульгарнымъ какъ и прежде.

Для сопрано, особливо въ началѣ, нижеслѣдующія упражненія не должны идти выше . Для контральто, и для голосовъ, сравнительно болѣе ограниченныхъ по объему, слѣдуетъ выбрать діапазонъ упражненій, который будетъ признанъ болѣе соотвѣтствующимъ ему.

Изъ формъ аккомпанемента, данныхъ здѣсь, преподаватель изберетъ удобную и лучшую для него; очевидно, можно взять болѣе простыя, легкія, какъ и болѣе трудныя формы.

См. музыкальные примѣры № № 2, 3, 4; стр. 4—9.

afin qu'ils obtiennent peu-à-peu une résonnance aussi pleine et aussi forte que possible, et non, au contraire, — comme on a souvent l'occasion de l'entendre, — des sons faibles, maigres, voilés, enroués, se distinguant par suite très désavantageusement des sons du registre de poitrine et du registre de tête, et rendant la voix inégale et défectueuse d'une façon insupportable. — Il y a des voix dont le volume, le son, le timbre naturel, ont ou quelque chose de grèle et d'enfantin, de grinçant, de criand, si non même de vulgaire. Parfois, il est impossible aux efforts les plus zélés du meilleur professeur d'écarter complètement ces défauts naturels ou résultant d'un enseignement défectueux; cependant, l'on y *peut* arriver, sinon en totalité, du moins en très grande partie, par de la ténacité et par une attention rigoureuse et continue. C'est donc vraiment chose impossible à comprendre, que de voir des professeurs négliger totalement cet inconvénient, et que ces professeurs aient assez souvent formés des élèves, dont l'agilité peut être développée à certains égards, tandis que *l'émission propre de la voix*, *le timbre* sont restés parfaitement les mêmes, tout aussi enfantins, tout aussi grèle, grinçant ou vulgaire qu'auparavant.

Surtout au commencement, on ne fera pas poursuivre les exercices suivants par les voix de Soprano plus haut que .

Pour les voix de Contralto, comme pour celles d'une étendue relativement plus restreinte, on pourra également choisir l'étendue des exercices que l'on jugera la plus convenable.

Des formes d'accompagnement employées ici, le professeur choisira celle qui lui paraîtra la meilleure et la plus commode; il va de soi que l'on peut faire usage de formes d'accompagnement, soit plus faciles, soit plus simples ou plus compliquées.

Voir les exemples de musique № № 2, 3 et 4, pag. 4—9.

damit dieselben nach und nach einen möglichst starken, vollen Klang bekommen, und nicht etwa, wie man dies oft zu hören Gelegenheit hat, — schwach, mager, oder gar, wie verschleiert heiser klingen, somit sehr unvortheilhaft von den Tönen des Brust- und Kopf-Registers abstechen, und die Stimme somit in unerträglicher Weise unegal und fehlerhaft ausgebildet erscheinen machen. Es giebt Stimmen, deren Gehalt, deren Ertönen, deren natürliche Klangfarbe (timbre), entweder etwas kindisch-dünnes, oder kreischendes, schreiendes, oder sogar etwas gemeines haben. Mitunter ist es den emsigsten Bemühungen des tüchtigsten Lehrers unmöglich, diesen natürlichen, oder, durch schlechten Unterricht eingewurzelten Fehler, gänzlich zu beseitigen; dennoch lässt sich hier durch Beharrlichkeit und fortwährende, strenge Aufmerksamkeit, wenn auch nicht immer Alles, so doch meistentheils Vieles erlangen. Es ist deshalb unbegreiflich, dass Lehrer dies so oft ausser Acht lassen und dass sie nicht selten Schülerinnen ausgebildet, deren Fertigkeit nach mancher Seite hin nicht übel sein kann, während das eigentliche *Stimm-Material*, der timbre der Stimme, ganz und gar unverändert derselbe geblieben,—eben so kindisch-dünn, so kreischend oder gemein wie zuvor.

Von Sopran-Stimmen lasse man, — besonders Anfangs,—die folgenden Uebungen nicht höher als bis vornehmen. Für Alt-Stimmen, wie für Stimmen geringeren Umfangs, wähle man zweckmässigere tiefere Lagen.

Von den hier angewandten Begleitungs-Formen möge der Lehrer irgend eine, am Besten diejenige, welche ihm am bequemsten und leichtesten erscheint, auswählen; es lassen sich natürlicherweise auch noch leichte, einfachere und vielfältigere Begleitungs-Formen anwenden.

Siehe Noten-Beispiele № № 2, 3, 4, pag. 4—9.

Чрезвычайно важно, чтобы упражненія дѣлались во *всѣхъ тонахъ*, заключающихся въ діапазонѣ голоса ученицы: это особенно полезно для *интонаціи и ровности голоса.* Я замѣтила, что не только ученики, но и преподаватели неглижируютъ этимъ обстоятельствомъ, иногда потому, что не умѣютъ транспонировать. Здѣсь, стр. 10, прилагаются упражненія, переложенныя въ разные тоны въ постепенномъ порядкѣ на ½ тона вверхъ и внизъ. Такимъ образомъ избавятся отъ лишняго труда и ученики и малоопытные преподаватели, что вѣроятно доставитъ удовольствіе и тѣмъ и другимъ. Но такъ какъ однако нѣтъ необходимости исполнять во всѣхъ тонахъ *всякое* упражненіе, то предлагаемыя транспонировки представляютъ ту выгоду, что между ними можно выбирать наиболѣе подходящія къ діапазону голоса ученицы: очень рѣдко можно встрѣтить голосъ такого объема, который былъ бы въ состояніи исполнить всѣ данныя здѣсь упражненія, съ начала до конца.

См. упражненія № 7, стр. 10.

Любители, какъ и многіе учителя, думаютъ ошибочно, что можно считать романсы «легкими упражненіями» (я высказалась въ другомъ мѣстѣ относительно малой пользы вокализъ, сольфеджій и т. д.). Между тѣмъ чтобы *хорошо исполнить романсы*, зачастую требуется больше искусства, пониманія, чувства и тонкой передачи чѣмъ для многихъ большихъ арій. *Я* считаю необходимымъ первый годъ или по крайней мѣрѣ первые шесть мѣсяцевъ не давать ничего кромѣ нижеслѣдующихъ упражненій. Позднѣе, вмѣстѣ съ упражненіями, которыя всегда должны быть при каждомъ урокѣ, я заставляла пѣть, и съ гораздо большею пользою чѣмъ романсы, *классическія аріи*, сначала легкія, но трудность которыхъ усиливалась постепенно вмѣстѣ съ успѣхомъ учащагося. Съ этою цѣлью я совѣтую давать нижеуказанныя аріи, что вмѣстѣ съ тѣмъ способствуетъ и развитію вкуса ученицъ, пониманія классической музыки (впрочемъ легкіе и простые романсы хорошихъ композиторовъ при извѣстной степени прогресса ученія не исключаются).

Il est d'importance majeure que les *exercices* se fassent dans *tous les différents tons du* domaine de l'étendue de la voix de l'élève, vu que cela exerce la plus grande influence sur la *justesse* et *l'égalité* de la voix; j'ai néanmoins assez souvent fait l'expérience, que les élèves et même les professeurs le négligent pour la plupart, soit par commodité, soit faute de la pratique nécessaire pour transposer à première vue. Je présente-ici, page 10, des exercices dans les *différents tons*, *transposés* par échelon un demi-ton plus haut ou plus bas, afin de parcourir de la sorte tous les tons que permet l'étendue de la voix. Cela épargnera aux élèves, comme aux maîtres peu exercés, la peine de le faire eux-mêmes, ce qui probablement ne déplaira ni aux uns ni aux autres. Comme il n'est cependant nullement nécessaire d'exécuter *chaque exercice* sur *tous* les tons indiqués-ici, les transpositions que je communique ont également cet avantage, que le professeur, comme les élèves, peut *choisir celles* des tons qui conviennent le mieux à *l'étendue de la voix* de l'élève, car il est très-rare de trouver une étendue de voix capable d'exécuter dans toute leur étendue tous ces exercices du commencement jusqu'à la fin.

Voir les exemples № 7, pag. 10.

C'est une idée erronnée, tant des dilettants, que de bien des professeurs, de faire chanter dès l'abord, comme exercices faciles, des «Lieder» (Romances). (Je me suis déjà exprimée ailleurs sur le peu d'utilité des vocalises, des solféges, etc). Or, *bien exécuter une romance* exige souvent plus d'art, plus de compréhension et de sentiment, et un débit plus spirituel que beaucoup d'airs plus développés. Il vaut mieux, selon moi, pendant la première année, ou du moins pendant les premiers six mois, ne faire chanter que les exercices donnés plus loin; à une période plus avancée des études, j'ai fait chanter ensuite, (toujours *en combinaison* avec les exercices qui ne *doivent jamais manquer à aucune leçon*), avec infiniment plus d'utilité, au lieu de romances ou de chansons,—des *airs classiques*, plus faciles d'abord, mais ensuite plus difficiles à mesure des progrès, et dont je conseille les suivants, destinés en outre à donner aux élèves le goût de la bonne musique classique; cela, toutefois sans exclure totalement les romances faciles et simples de bons compositeurs:

Da es von grosser Wichtigkeit ist, dass *Uebungen* im Bereiche des Umfanges der betreffenden Stimme *in allen verschiedenen Tonarten* geübt werden, indem dies grossen Einfluss auf *Reinheit* und *Egalität* der Stimme hat,—ich aber oft die Erfahrung gemacht, dass Schüler und selbst Lehrer, entweder aus Bequemlichkeit oder auch aus Mangel an der zum schnellen Transponiren nöthigen Praxis, dies meistentheils vernachlässigen,—so gebe ich hier die, pag. 10, folgenden Uebungen, *in verschiedenen Tonarten*, stufenweise um einen halben Ton höher oder tiefer *transponirt* und so alle Tonarten, die der Umfang zulässt, durchlaufend, welches Schüler, so wie, hierin weniger geübte Lehrer, der Mühe überhebt, dies selbst thun zu müssen und somit vielleicht Manchem nicht unwillkommen sein dürfte. Da es aber keineswegs durchaus nothwendig ist, jede Uebung durch alle hier durchlaufene Tonarten durchzunehmen, so haben die hier gebotenen Transpositionen zugleich den Vortheil, dass Lehrer wie Schüler aus denselben *diejenigen auswählen* können, die für den Stimmumfang der betreffenden Schülerin passen, da es nur selten vorkommen dürfte, einen Stimmumfang zu finden, der diese Uebungen alle vom Anfange bis zum Ende in ihrer ganzen Ausdehnung ausführen könnte.

Siehe Notenbeispiele № 7, pag. 10.

Es ist eine falsche Ansicht, sowohl von Dilettanten, sowie von manchen Lehrern, — als leichte Uebungsstücke, schon früh «Lieder» singen zu lassen (über das wenig Nutzen bringende der Vocalisen, Solfeggien, etc., habe ich mich bereits anderen Orts ausgesprochen), denn—*ein Lied gut singen* zu können, erfordert oft mehr Kunst, Verständniss, Auffassung und geistvollen Vortrag, als manche grössere Arie. Ich halte es für am zweckmässigsten, während des ersten Jahres, oder wenigstens während der ersten sechs Monate *nichts Anderes* als nur die später hier vorkommenden *Uebungen* singen zu lassen; bei späterem Verlaufe des Studiums, habe ich alsdann—doch stets *neben* den *in jeder Stunde* vorzunehmenden Uebungen, statt Romanzen oder Lieder,—mit ungleich mehr Nutzen—leichtere und der mehr und mehr erlangten fortgeschrittenen Fertigkeit gemäss, dann später auch schwierigere *klassische Arien* singen lassen, zu welchem Zwecke ich folgende, die Schülerin zugleich für gute klassische Musik empfänglich machend, empfehle, wobei jedoch leichte einfache Lieder guter Componisten gleichfalls nicht ausgeschlossen bleiben.

Списокъ пьесъ для пѣнія, рекомендуемыхъ употреблять при обученіи.
Table de morceaux de chant, à employer pendant l'enseignement.
Verzeichniss zu empfehlender Gesangscompositionen während der Zeit des Unterrichts.

a) Airs. (Аріи).

Aria «Lascia ch'io pianga», de «Rinaldo» . . . Händel.
» «Verdi prati», de l'opéra «Alcine». . . . »
» «Dignare», du «Te Deum» de Dettingue . . . »
» «Figlia mia» de «Tamerlan» . . . . . »
» «Mio ben, ricordati» . . . . »
» «Tutta raccolta ancor», de l'opéra «Ezio» »

Aria «Er nahm den Raub den Königen», de l'oratorio «Juda Maccabée». . . . . . . Händel.
Sicilienne «Tre giorni son che Nina» . . . . Pergolese.
Amoroso «Euridice e dove sei», de la cantate «Orphée» »
Sicilienne «Ogni pena» . . . . Pergolese.
Aria «In questa tomba oscura» . . . . . . Beethoven.
» «Sanctus, sanctus» . . . . »

Aria «Ecco alle mie catene», de l'opéra «Ezio» . GLUCK.
» «Ah! l'ho presento ognor», de «Télémaque» . »
Ariette «Invano alcun desir», de l'opéra «Armide» . »
Arioso «Ach! erbarmt euch mein», de l'opéra «Orphée» . . . . »
Aria «Ah! si la liberté me doit être ravie» | de l'opéra «Armide» »
» «Il m'aime, quel amour» . . . |
» «O ciel, quelle horrible menace!» |
Récitatif «Je cède à vos désirs» et air «D'une image trop chérie» | de l'opéra «Iphigénie en Tauride» »
» «O race de Pélops»! et air «O toi qui prolongeas mes jours» |
» O ciel! de mes tourments la cause et le témoin», et air «O malheureuse Iphigénie»! . . . |
Air «Caro mio ben» (1753—1794) . . . . GIORDANI.
» d'Iphis «Leb' wohl, du klarer Silberbach», de l'oratorio de «Jephté» . . . . HÄNDEL.
» «Non più di fiori», de l'opéra «Titus» . . . MOZART.
» d'Ilios «Padre, Germano, addio», de l'opéra «Idoménée» . . . . »
» de Chérubin «Non sò più cosa son», de l'opéra «Le mariage de Figaro» . . . . . . »
Air de Zerline «Vedrai carino» . . . | de l'opéra «Don Juan». »
» Batti, batti, o bel Masetto |
«Ave Maria» . . . . CHERUBINI.
«Agnus Dei» . . . . MORLACHI.
Sicilienne «Dolce amor, bendato dio» (d'un Codex du 17-me siècle, à Rome, lequel était la propriété de Salvator Rosa) Francesco Cavalli, Vénétien.
Aria. «Nun wird mein liebster Bräutigam» de l'«Oratorio de Noël» de . . . . J. S. BACH.
» «Es ist vollbracht», de la «Passion de St.-Jean» »
Cavatine «Il mio ben», de l'opéra «Nina, pazza per amore» . . . . PAESIELLO.
Aria «Mi paventi», de l'opéra «Britannicus» . . . GRAUN.
» «Singt dem göttlichen Propheten» de l'oratoire de la «Mort de Jésus» . . . . »
» «Nun beut die Flur» de l'oratorio «la Création» HAYDN.
» «Quoniam, si voluisses», du «Miserere» (Psaume 50) HASSE.
Ronde «Ho perduto il bel sembiante» de l'opéra «L'amor vendicato» . . . . PAESIELLO.
Prière «Herr, den ich tief im Herzen trage» . . . FERD. HILLER.
Arioso. «Weh' ihnen, dass sie von mir weichen» de l'oratorium «Elie» . . . . MENDELSOHN.
Aria «Sei stille dem Herrn» | de l'oratorio «Elie». . . »
» «Höre Israël» . . . . |
Canzonetta «O, cessate di piagarmi» (1658—1725) ALESSANDRO SCARLATTI.
Canzona «La Violetta» . . . . »

b) ROMANCES ET LIEDER. (Романсы и пѣсни).

«Es ist bestimmt in Gottes Rath» . . . . . MENDELSOHN.
«Mignon», «Kennst du das Land»? . . . . . BEETHOVEN.
«Der treue Johnie» (Des «Chants écossais») . . . »
«Freudvoll und leidvoll» | Chansons d'«Egmont» . »
«Die Trommel gerühret» |
Sentence «Es ist ein alt gesprochner Rath» (1425). . WOLKENSTEINER.
Minnelied (Chant d'amour) № 2 «Dein Mund geschwellt giebt Lust und Freud'» . . . . WOLKENSTEINER.
Chanson «Coustume est bien, quand l'on tient un prison» (1201-1254) . . . . Thibaut, roi de Navarre.
«Am Meer», «Das Meer erglänzte weit hinaus» . . FR. SCHUBERT.
«Der Tod und das Mädchen», «Vorüber, ach vorüber» »
«Des Mädchens Klage», «Der Eichwald brauset» . . »
«Gute Nacht», «Fremd bin ich eingezogen» . . . »
«Lebe wohl», «Schon naht, um uns zu scheiden» (Weyrauch) . . . . »
«Das Fischermädchen», «Du schönes Fischermädchen» »
«Geheimes», «Ueber meines Liebchens Aeugeln» . . »
«Heidenröslein», «Sah' ein Knab' ein Röslein steh'n» »
«Trockne Blumen», «Ihr Blümlein alle, die sie mir gab» »
«Die Forelle», «In einem Bächlein helle» . . . »
«Sei mir gegrüsst», «O, du Entriss'ne mir» . . . »
«Der Neugierige», «Ich frage keine Blume» . . . »
«Mein», «Bächlein, lass' dein Rauschen sein» . . »
«Frühlingstraum», «Ich träumte von bunten Blumen» »
Chansonnettes italiennes simples et faciles . . . GORDIGIANI.

c) CHANTS A DEUX ET A PLUSIEURS VOIX. (На 2 и болѣе голоса).

Duetto «Volle, volle, speranza ardita» | Giovanni Carlo-Maria CLARI.
» «Quando da sdegno si solleva l'onda» . . . . . . |
» «Indarno allor chiedea» . . |
» «Onde senza conforto» . . . |
» «Qual anelante» . . . . B. MARCELLO.
Duettino «Dunque mio bene» (Roméo et Juliette) . ZINGARELLI.
» «Sul aria», de l'opéra «Le mariage de Figaro» MOZART.
Duos «Wenn ich ein Vöglein wär'» . . . . . SCHUMANN.
» «Herbstlied», «Das Laub fällt von den Bäumen» »
» «Schön Blümlein», «Ich bin hinausgegangen» »
Trio «Das verlorene Paradies», «Herr der Welten» A. RUBINSTEIN.
» «Maienglöcklein», «Maienglöcklein läuten» . . W. BARGIEL.
» «Frühlingsnacht». . . . . »
» «Vorüber», «O, darum ist der Lenz son schön» »
Lieders à 2 voix. «Abendlied», «Wenn ich auf dem Lager liege» . . . . . . MENDELSOHN.
» «Wie kann ich froh und lustig sein»? »
» «Wasserfahrt», «Ich stand gelehnet an den Mast» . . . . . »
» Chansons différentes de . . . . FERD. HILLER.
Trio «Al tuo materno sen», de l'opéra «Guillaume Tell» . . . . ROSSINI.
Duetto. «Les Nayades», «Vous qui croyez l'amour une faiblesse» . . . . LULLI.
» «Die Sirenen» . . . . HÄNDEL.
» «Thyrsis und Nice» . . . . HAYDN.

d) CHŒURS PAS TROP DIFFICILES. (Нетрудные хоры.)

«Patrie infortunée», de l'opéra «Iphigénie en Tauride» GLUCK.
«Blanche de Provence», «Dors, dors, noble enfant» Pour trois voix de femmes (для 3-хъ женск. гол.) CHERUBINI.
«Alla Trinita beata», Cantique du 15-me siècle.
«Il bianco cigno» (1540).
«Chanson, je vous en prie»! Vieux chant de Noël français, pour solo de soprano et chœur d'hommes.

VI.

Голосовые регистры.

Женскій голосъ обладаетъ тремя (собственно говоря, только двумя) *регистрами*, которые, будучи хорошо обработаны, характеристически и существенно отличаются по тембру. *Грудными звуками* (звуками груднаго регистра) называются звуки нижняго регистра, доходящіе до f , иногда по обстоятельствамъ и выше, до g и as . Тоны, лежащіе выше, принадлежатъ къ *фальцетнымъ* (звуки фальцетнаго регистра); тоны, идущіе выше фальцетныхъ, называются *головными* (звуки головнаго регистра). Послѣдніе однако не особенно отличаются отъ фальцетныхъ, почему въ сущности и слѣдуетъ считать только два главныхъ регистра, различающихся другъ отъ друга характеристическимъ для каждаго тембромъ: грудной и фальцетный.

Звуки груднаго регистра.

Грудные звуки рѣдко встрѣчаются вполнѣ *обработанными* отъ природы; чаще всего ихъ надо даже *образовать* искусственно. Тѣмъ не менѣе они абсолютно необходимы всякому голосу. Они даютъ ему непреодолимую чувственную прелесть; безъ нихъ невозможно быть на сценѣ, такъ какъ безъ нихъ голосъ лишенъ силы и драматическаго колорита. Иногда ихъ легко приготовить, иногда же они являются результатомъ только долгихъ и постоянныхъ упражненій. Сначала они отличаются грубымъ, жесткимъ характеромъ, но постепенно смягчаются, дѣлаясь столько же нѣжными и пріятными какъ и звуки остальныхъ регистровъ. Когда ноты этого регистра хорошо обработаны и отдѣланы, онѣ похожи на низкіе тоны прекраснаго, звучнаго голоса мальчика или на высокіе звуки тенора.

Необходимо наблюдать за обработкой этого регистра со всею возможной *осторожностью* и *осмотрительностью*, такъ какъ она дѣйствуетъ на голосъ утомительнѣе, чѣмъ обработка другихъ регистровъ. Поэтому сначала звуки груднаго регистра надо упражнять *недолго* (но постоянно) и съ большими промежутками. Вообще въ этомъ случаѣ ученицѣ надо отдыхать чаще обыкновеннаго, такъ какъ грудныя ноты въ большинствѣ случаевъ суть тѣ же, которыми мы говоримъ; отъ этого въ первое время упражненій этого рода даже разговорный голосъ ученицы становится жестче и грубѣе, почти также, какъ голосъ мальчиковъ при наступленіи періода возмужалости.

Ротъ въ этомъ случаѣ *не долженъ открываться слишкомъ въ ширину*, потому что тогда легко могли бы образоваться такъ

VI.

Les Registres de la voix.

La voix féminine possède trois (en réalité seulement deux) registres caractéristiquement différents, qui, convenablement dévelopés par l'étude, se séparent essentiellement les uns des autres par leur timbre: les sons les plus bas montants, jusqu'à *fa* , parfois même, suivant les circonstances, aussi plus hauts, jusqu'à *sol* et la *bémol* , se nomment *sons* ou *notes* de *poitrine* ou *sons du timbre de poitrine;* les sons plus élevés portent le nom de *sons de fausset*, ou de *sons du timbre de fausset;* puis viennent, en remontant encore davantage, les *sons de tête* ou *sons du timbre de tête*. Ces derniers, ou les *sons de tête*, sont toutefois d'ordinaire assez difficiles à distinguer des sons de fausset; d'où, à tout prendre, il n'existe en réalité que deux registres ou timbres principaux: les *sons de poitrine* et les *sons de fausset*, qui se distinguent réellement les uns des autres par leur timbre caractéristiquement différent.

Sons du timbre de poitrine.

Il est excessivement rare que les notes de poitrine se trouvent parfaitement *développées* par la nature; dans la plupart des cas, elles ne peuvent être *développées*, ou plutôt produites, qu'au moyen d'un traitement artificiel. Ces notes sont cependant absolument indispensables à chaque voix; elles lui confèrent un charme que je serais tenté d'appeler irrésistiblement sensuel, et surtout il est impossible de s'en passer sur la scène, en ce qu'elles donnent à la voix sa force et son coloris dramatique. Dès qu'elles se sont produites, ce qui, dans quelques cas, a lieu plus facilement et plus promptement, dans d'autres parfois seulement après de longues et incessantes études,— elles ont d'abord, il est vrai, quelque chose de rude, de cru, d'âpre, jusqu'à ce qu'elles s'adoucissent peu-à-peu, et finissent par devenir tout aussi douces et tout aussi agréables que celles des autres registres.

Il est néanmoins indispensable de surveiller l'étude des notes de poitrine avec toute la *prudence* et toute la *circonspection* possibles, vu qu'elle est infiniment plus fatigante que celle des notes des autres timbres. Par suite, on ne les fera exercer d'abord que très *peu de temps de suite* et à *de long intervalles*; mais, on répétera souvent l'exercice, et on laissera se *reposer* l'élève entre chaque exercice plus souvent que ce ne serait nécessaire sans cela, car ces *notes de poitrine* qu'il s'agit de produire, sont pour la plupart les mêmes que les sons de l'organe du langage, d'où il arrive assez fréquemment, au commencement de cette étude, que l'organe du langage de l'élève paraît un peu plus dur et un peu plus rude que d'ordinaire (à peu près, comme chez les jeunes garçons dont la voix mue).

Pour ces exercices, on ne fera pas trop ouvrir *la bouche dans le sens de la largeur*, cette position de la bouche étant de nature à produire des sons gutturaux.

VI.

Die Stimm-Register.

Die weibliche Stimme besitzt drei (genau genommen, eigentlich nur zwei) characteristisch verschiedene *Register*, die, gut geschult, durch die ihnen eigenthümliche Klangfarbe (timbre) sich wesentlich von einander unterscheiden. Die tieferen Töne bis zur Note f , nach Verhältnissen bisweilen auch höher, bis g und as , nennt man *Brusttöne* oder *Töne des Brust-Registers* (timbre de poitrine);— die Töne höher über denselben: *Falsett-Töne* oder *Töne des Falsett-Registers* (timbre de fausset); und im späteren Verlaufe weiter nach der Höhe zu, auch: *Kopf-Töne* oder *Töne des Kopf-Registers* (timbre de tête). Diese letzteren,—*Kopf-Töne*, sind jedoch meistentheils weniger deutlich durch ihre Klangfarbe von den *Falsett-Tönen* zu unterscheiden, weshalb,—genau genommen,—ganz eigentlich nur *zwei* Haupt-Register: *Brust-Töne* und *Falsett-Töne* durch ihre ganz deutlich verschiedene characteristische Klangfarbe von einander zu unterscheiden sind.

Töne des Brust-Registers.

Die Brust-Töne sind nur im seltensten Falle *ausgebildet* vorhanden, und müssen in den meisten Fällen durch künstliche Behandlung erst entwickelt, gleichsam, erst erzeugt werden. Dieselben sind jedoch jeder Stimme unumgänglich nöthig; sie verleihen derselben einen,—ich möchte fast sagen— unwiderstehlichen, sinnlichen Reiz, und sind, namentlich für die Bühne unentbehrlich, da sie der Stimme Kraft und dramatische Färbung geben.—Sobald dieselben zum Vorschein gekommen,—welches in einigen Fällen leichter und schneller, in anderen jedoch erst nach längerem fortdauerndem Studium zu erreichen ist,— haben sie Anfangs freilich etwas Rauhes, Herbes, bis sie sich allmählig abschleifen, und sich den Tönen der anderen Register gleich, weich und angenehm gestalten.

Das Studium *der Brusttöne* ist jedoch mit der grösstmöglichsten *Vorsicht* und *Behutsamkeit* zu überwachen, da dasselbe bei weitem anstrengender als das Studium der Töne anderer Register ist. Man lasse deshalb Anfangs die Brusttöne *nur in kurzer Dauer*, und in *längeren Zwischenräumen* üben,—aber wiederholt,— und lasse die Schülerin sich öfter als sonst nöthig wäre,—zwischen den Uebungen *ausruhen*, denn die zu erzeugenden *Brusttöne* sind zumeist dieselben Töne des Sprachorgans, weshalb, Anfangs dieses Studiums auch nicht selten die *Sprechstimme* der Schülerin etwas härter und gröber als sonst erscheint, — (etwa, wie bei halberwachsenen jungen Männern während der Zeit der Mutation).

Man lasse während dieser Uebungen *den Mund nicht zu sehr in die Breite öffnen*, da diese Mundstellung leicht sogenannte Gaumen- oder Gurgel-Töne erzeugt. *Später*, bei fortgesetztem Studium, kann man (wie bereits oben bemerkt), mitunter mit Vortheil, besonders bei Altstimmen, die Brusttöne etwas höher, sogar bis

называемые гортанные звуки. *Позднѣе*, при продолженіи занятій, можно (какъ было уже замѣчено) съ выгодою повысить ноты груднаго регистра, особливо у контральта—до [♪]; въ началѣ же, слѣдуетъ однако строго удерживаться въ должныхъ границахъ, не повышая далѣе [♪]. Въ извѣстныхъ случаяхъ вначалѣ даже не слѣдуетъ переходить [♪] или [♪].

Нѣкоторые учителя *съ самого начала* доводятъ ноты груднаго регистра до [♪] и даже выше, но по моему это не только безполезно, но даже *опасно*. Конечно, бываютъ и здѣсь исключенія изъ правила. Есть голоса, которые отъ природы имѣютъ грудныя ноты, достаточно высокія и хорошаго тембра. Но за то есть голоса, у которыхъ нельзя касаться грудныхъ нотъ выше [♪] или [♪], такъ какъ можетъ пострадать ихъ тембръ.

Чтобы достигнуть характеристическаго тембра грудныхъ нотъ, нужно прежде всего заставить учениць ясно усвоить слухомъ ихъ характерность: учителю нужно пѣть имъ неоднократно эти ноты. Конечно, отъ того ученицы еще не въ состояніи будутъ сами брать грудныя ноты, но однако шагъ впередъ уже сдѣланъ.

Лучше всего грудныя ноты упражнять слѣдующимъ образомъ: отъ низкой грудной ноты переходить къ слѣдующей высшей, рядомъ съ ней лежащей, нотѣ и такъ постепенно двигаться по ступенямъ вверхъ; при этомъ наблюдать, чтобъ первая нота положительно бралась тембромъ груднаго регистра, сначала на гласную *a*. Ученица должна продолжать эту ноту *съ одинаковымъ тембромъ и силой;* точно также она должна *хорошенько связывать се съ слѣдующей, высшей нотой, такъ чтобы не было пустаго пространства между* двумя грудными нотами *).

Упражненія въ грудныхъ тонахъ надо вести слѣдующимъ образомъ:

Plus tard, en continuant ces études, on peut, comme je l'ai déjà signalé, développer de temps à autre avec avantage, notamment pour les voix de *Contralto*, les notes de poitrine un peu plus haut, jusqu'à [♪] et même [♪]; pour commencer, on se tiendra toutefois strictement aux limites données ci-dessus, et l'on ne permettra pas de dépasser [♪]. On fera même bien, suivant les circonstances, de ne pas faire chanter d'abord plus haut que [♪] ou [♪]. Beaucoup de professeurs de chant forment *immédiatement* les notes de poitrine jusqu'à [♪] et même *encore plus haut;* ce procédé ne me semble pas convenable, et me paraît même *dangereux*.

On rencontre toutefois, ici-aussi, des *exceptions* à la règle; ainsi, l'on trouve parfois des voix dont l'émission *naturelle* permet des notes de poitrine plus élevées, sans que la beauté du timbre en souffre; d'un autre côté, il existe des voix chez lesquelles on n'oserait pas pousser les sons de poitrine plus haut que [♪] ou [♪], sans danger ni sans nuire à la beauté du timbre.

Pour obtenir le *timbre* caractéristique des notes de poitrine, on s'efforcera d'en bien faire comprendre les particularités à l'élève par *l'ouie* et en les lui *chantant*. La compréhension distincte de ces notes ne confère pas encore, il est vrai, la faculté de les reproduire dès l'abord, mais c'est cependant déjà un grand pas de fait vers le but. Le timbre des notes de poitrine est plus dur, plus plein, plus fort, que celui des autres registres, une fois arrondies, polies et bien formées, elles ressemblent aux sons graves d'une belle et sonore voix de jeune garçon et aux notes élevées de la voix de tenor.
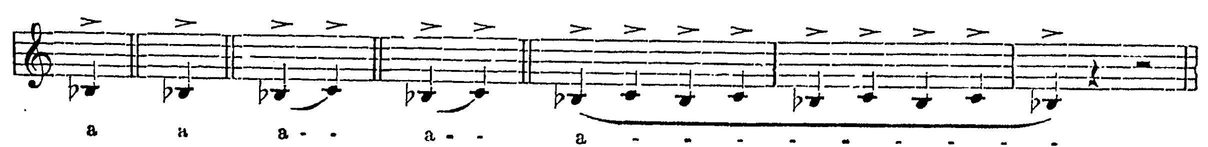
On commencera par faire exercer les *notes de poitrine* de la manière suivante: partant d'une note de poitrine basse, on passera d'abord à la note de poitrine immédiatement plus élevée, et ainsi de suite. On veillera. à cet égard, à ce que la première note soit nettement attaquée sur la voyelle *a* dont le *timbre distinct des notes de poitrine;* ce point obtenu, on veillera à ce que l'élève *maintienne la note au même timbre* et à *la même force*, et enfin, à ce qu'elle *relie bien* nettement cette note avec *la note de poitrine suivante plus élevée*, de façon, *qu'il ne se produise pas de vide, pas d'espace non rempli* entre les deux notes de poitrine *).

L'exercice des *notes de poitrine* se continuera de la manière suivante:

[♪] sogar [♪] ausbilden,—doch halte man sich Anfangs vorläufig streng in den angegebenen Grenzen, und treibe dieselben nicht höher als bis [♪]. Nach Umständen thut man sogar gut, sie Anfangs nicht höher als bis [♪] oder [♪] singen zu lassen. Manche Gesanglehrer bilden *schon gleich Anfangs* die Brusttöne bis [♪] und selbst *noch höher* aus, doch scheint mir dies unzweckmässig und selbst *gefährlich*. Es giebt freilich auch hier *Ausnahmen* von der Regel. Man trifft zuweilen Stimmen, deren *natürliche* Beschaffenheit etwas höhere Brusttöne gestattet, ohne den schönen Klang der Stimme dadurch zu beeinträchtigen; dagegen giebt es aber auch wieder Stimmen, bei denen man, ohne Gefahr und ohne dem Wohllaute zu schaden, die Brusttöne *nicht höher* als bis [♪] oder [♪] treiben darf.

Um die eigenthümliche *Klangfarbe* der Brusttöne zu erlangen, strebe man dahin, die Eigenthümlichkeit derselben zunächst *dem Gehöre* der Schülerin *durch Vorsingen* deutlich verständlich zu machen. Das richtige Verständniss derselben bewirkt freilich noch nicht die Möglichkeit, dieselben alsdann auch schon sofort ausführen zu können, aber — es ist denn doch schon ein guter Schritt vorwärts näher zum Ziele. Die Klangfarbe (der timbre) der *Brusttöne* ist härter, voller, kräftiger als diejenige der Töne der anderen Register; sie haben, — wenn sie bereits abgeschliffen und gut ausgebildet sind,—Aehnlichkeit mit den tiefen Tönen einer schönen klangvollen Knabenstimme, und mit hohen Tönen der Tenorstimme.

Man lasse die *Brusttöne* zunächst in folgender Weise üben, indem man, von einem tieferen Brusttone ausgehend, zuerst bis zu dem nächstliegenden *höheren* Brusttone, und dann so immer weiter fortschreitet; es ist hierbei darauf zu achten, dass der erste Ton *ganz fest in timbre der Brusttöne*, zuerst auf den Vocal *a* scharf angesetzt werde,—dass derselbe,—ist dies gelungen, — auch, *mit derselben Klangfarbe* und *in derselben Stärke ausgehalten*, und dass dann, dieser Brustton mit dem *zunächstfolgenden höheren* Brusttöne, *mit demselben timbre*, in solcher Weise *gut verbunden* werde, dass *durchaus kein leerer Zwischenraum*, *keine unausgefüllte Kluft zwischen* den beiden Brusttönen entstehe *). Das Ueben der *Brusttöne* ist in folgender Weise fortzusetzen:



*) Едва можно повѣрить, съ какимъ трудомъ ученицы пріучаются хорошо связывать между собою два грудныхъ или вообще всякихъ другихъ звука; нерѣдко даже у знаменитыхъ пѣвцовъ и пѣвицъ не слышишь хорошо связанныхъ звуковъ, ясно отличающихся другъ отъ друга и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы слившихся.

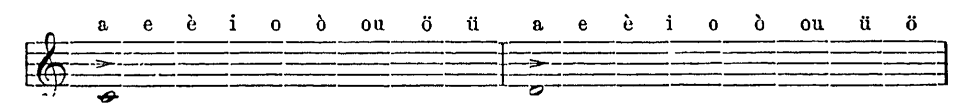
*) C'est à peine croyable la difficulté avec laquelle les élèves s'habituent à bien lier entre eux deux sons de poitrine et en général tous les sons; des chanteurs même célèbres pèchent souvent par ce défaut.

*) Man sollte kaum glauben, wie schwer es meistentheils ist, Schüler daran zu gewöhnen, zwei Töne *gut mit einander zu verbinden, — zu binden,* — ist es doch sogar selten, von schon fertigen, ja selbst, berühmten Sängern und Sängerinnen, *gut gebundene Töne* zu hören, die, korrekt sich abgrenzend, dennoch sich gleichsam mit einander verschmelzen.

Гласная *а* дается совершенно чисто, открыто, рѣшительно; не надо произносить ни *ма*, ни *на*, *м'на*, *оа*, *уа* и т. д. Звукъ долженъ быть произведенъ, какъ замѣчено выше, гортанью сразу. Наблюдается, какъ и вообще при произведеніи всякого звука, чтобы ротъ открывался надлежащимъ образомъ еще прежде произведенія звука, чтобы послѣдній выходилъ свободно и ясно, не былъ ни гнусавымъ (носовымъ), *ни гортаннымъ*; исполненіе этихъ требованій, не смотря на кажущуюся ихъ легкость, достигается у нѣкоторыхъ ученицъ весьма трудно. *Погрѣшности* въ образованіи звука выступаютъ ясно, когда упражненія (особливо вначалѣ) дѣлаются сперва на *а*, потомъ на *е*, тогда какъ если-бы упражненія пѣлись со словами, погрѣшности легко были бы *скрыты*. Когда учащійся производитъ звуки на *а* уже хорошо, слѣдуетъ начать пѣть упражненія на *е è*, *о ò* и другія гласныя итальянской азбуки и потомъ также на *ü*, *ö*; далѣе надо мѣнять всѣ гласныя на одномъ звукѣ,—въ такомъ родѣ:

La voyelle *a* sera rendue pure, ouverte, et on l'attaquera avec une netteté incisive; il ne faudra prononcer ni *ha* ou *na*, ni *na*, ni *oa* ou *oua*, etc.; comme je l'ai déjà signalé, elle devra sortir subitement de la glotte. On veillera strictement à ce que de la manière prescrite plus haut pour l'intonation, la bouche soit dûment *ouverte avant* que le son soit attaqué, et à ce que celui-ci sorte librement, clairement, sans *nasillement*, ni avec l'empâtement d'un son *palatal*, ce qui parfois ne s'obtient que très difficilement chez bien des élèves, quoique cela puisse paraître facile à première vue. C'est en faisant exécuter, surtout dans le premier temps, les exercices d'abord sur *a*, puis sur *e*, que les *défauts* se trahiront le plus distinctement, tandis qu'il arrive assez fréquemment, qu'en chantant les exercices sur des paroles, les fautes d'emission sont parfois difficiles à distinguer. Quand l'élève a réussi à produire tout à fait correctement les notes de poitrine sur *a*, on les lui fait attaquer sur les voyelles *e è*, *o* et *ò* de l'alphabet italien, puis sur *i*, *ou*, *ü*, et *ö*; enfin, elle chantera, en les modifiant, successivement et rapidement, toutes les voyelles l'une après l'autre, à peu près de la manière suivante:

Der Vocal *a* muss ganz rein, offen, scharf-einschneidend angegeben werden; weder wie *ha* oder *na*, *m'na*, *oa*, oder *ua*,—u. s. w.; derselbe muss gleichsam (wie schon oben bemerkt) durch die Stimmritze (la glotte) plötzlich ertönen. Man merke sehr darauf, dass,—wie beim Tonansatze überhaupt,—*zuvor der Mund* in der dort vorgeschriebenen Weise *geöffnet worden*, noch bevor der Ton angegeben wird, und, dass derselbe frei und deutlich, weder *näselnd* noch *als dicker Gaumenlaut* ertöne, welches bei manchen Schülerinnen oft,—so leicht dies auch scheinen mag,—nur äusserst schwer zu erreichen ist.—Dadurch, dass mann,—besonders während der ersten Zeit,—die Uebungen zunächst auf *a*, später auch auf *e*, vornimmt, tritt *Fehlerhaftes* am deutlichsten hervor,—wogegen gleich Anfangs, bei untergelegten *Worten*, nicht selten Fehler *verdeckt* werden.—Wenn es gelungen ist, Töne auf *a* ganz fehlerfrei anzugeben, so lasse man dieselben *später* auch auf andere *e è*, *o ò* des italienischen Alphabets, und nachdem ebenfalls-auch auf *i*, *u*, *ü*, *ö* üben; dann später auch auf alle Vocale nach einander auf demselben Tone plötzlich verändern; etwa in folgender Weise:



и т. д. по всѣмъ ступенямъ гаммы.
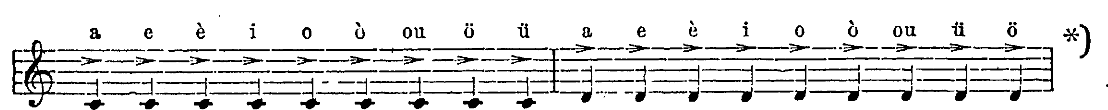
Потомъ будутъ слѣдовать такія упражненія:

etc., sur toutes les notes de la gamme.

On passera ensuite à l'exercice suivant:

u. s. w. auf allen Tönen der Tonleiter.
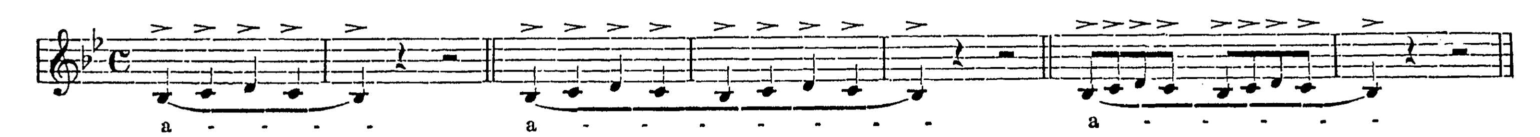
Sodann übe man wie folgt:



Наконецъ надо осмотрительно, но энергично заниматься слѣдующими упражненіями:

On continuera après cela de la manière suivante l'exercice *des notes de poitrine*, avec prudence, mais en même temps courageusement et avec énergie.

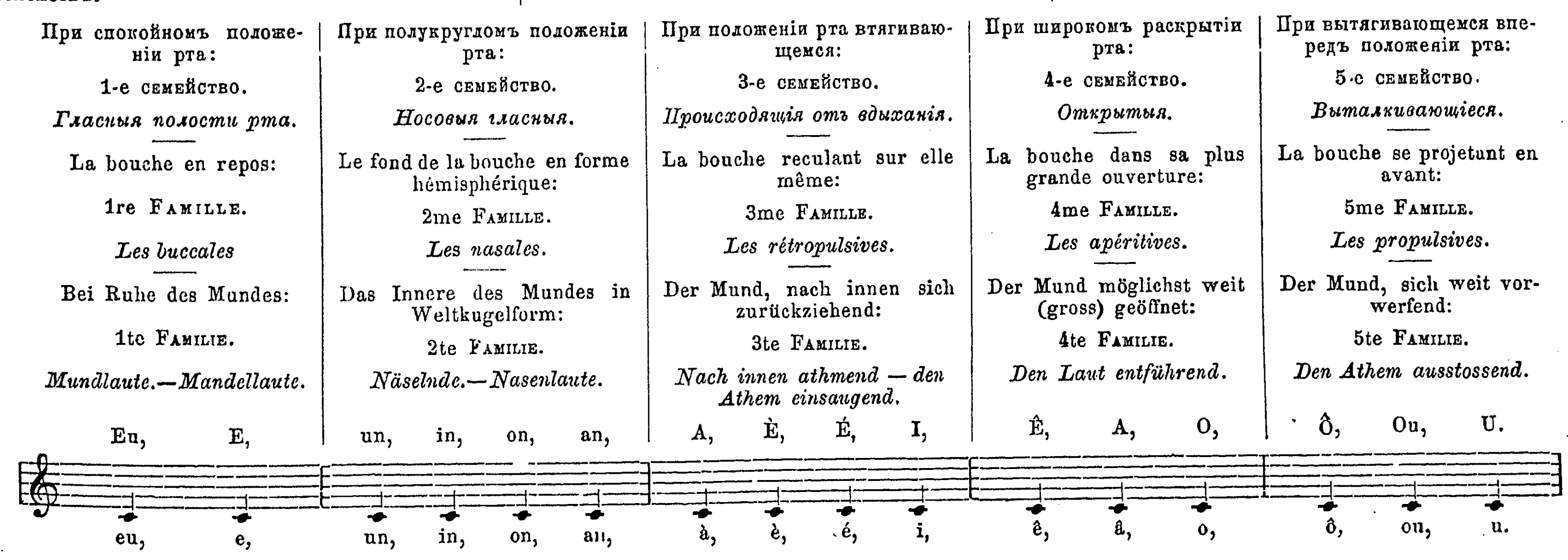
Darauf schreite man nun im Ueben der *Brusttöne* behutsam, aber muthig und energisch in folgender Weise weiter fort:



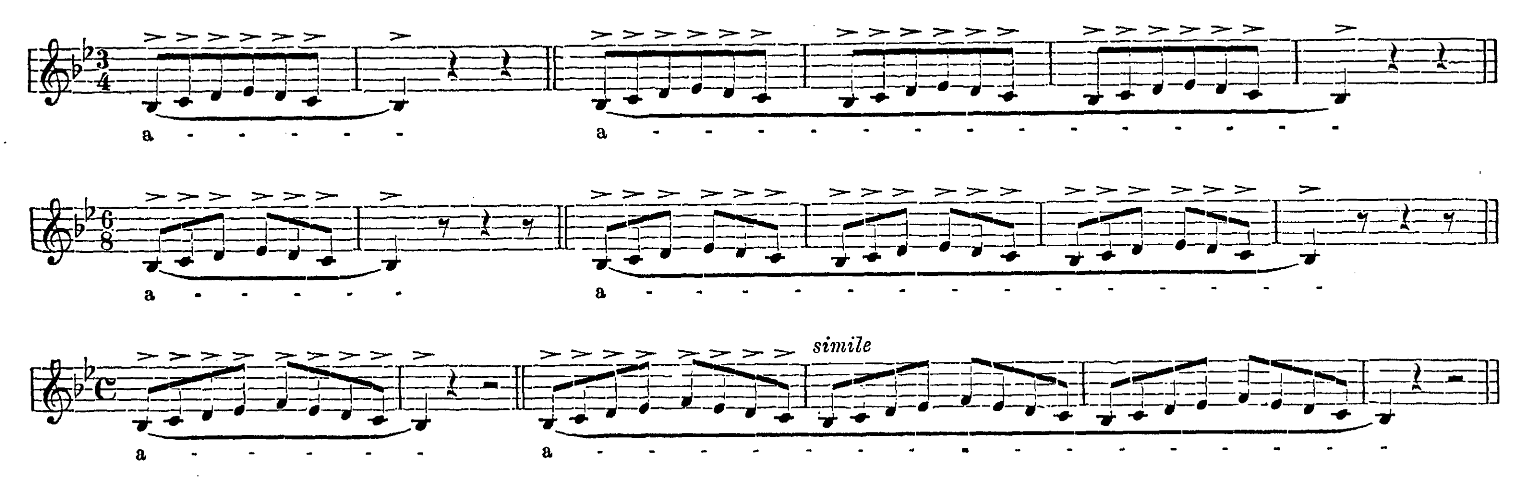
*) Мишло въ своемъ сочиненіи «Cours de prosodie appliqué à la mélodie» обозначаетъ 16 различныхъ гласныхъ французскаго языка, раздѣляя ихъ на 5 семействъ.

*) Dans son «Cours de prosodie appliqué à la mélodie», *Michelot* indique, pour la langue française 16 différentes voyelles, qu'il répartit dans les familles suivantes.

*) In seinem «Cours de prosodie appliqué à la mélodie» bezeichnet *Michelot* 16 verschiedene Vocale der *französischen* Sprache, und theilt dieselben in 5 Familien ein:
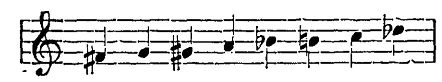


При спокойномъ положеніи рта:	При полукругломъ положеніи рта:	При положеніи рта втягивающемся:	При широкомъ раскрытіи рта:	При вытягивающемся впередъ положеніи рта:
1-е семейство.	2-е семейство.	3-е семейство.	4-е семейство.	5-е семейство.
Гласныя полости рта.	*Носовыя гласныя.*	*Происходящія отъ вдыханія.*	*Открытыя.*	*Выталкивающіеся.*
La bouche en repos:	Le fond de la bouche en forme hémisphérique:	La bouche reculant sur elle même:	La bouche dans sa plus grande ouverture:	La bouche se projetant en avant:
1re Famille.	2me Famille.	3me Famille.	4me Famille.	5me Famille.
Les buccales	*Les nasales.*	*Les rétropulsives.*	*Les apéritives.*	*Les propulsives.*
Bei Ruhe des Mundes:	Das Innere des Mundes in Weltkugelform:	Der Mund, nach innen sich zurückziehend:	Der Mund möglichst weit (gross) geöffnet:	Der Mund, sich weit vorwerfend:
1te Familie.	2te Familie.	3te Familie.	4te Familie.	5te Familie.
Mundlaute.—Mandellaute.	*Näselnde.—Nasenlaute.*	*Nach innen athmend — den Athem einsaugend.*	*Den Laut entführend.*	*Den Athem ausstossend.*
Eu, E,	un, in, on, an,	A, È, É, I,	Ê, A, O,	Ô, Ou, U.



См. нотные примѣры № 7, стр. 10.

Звуки фальцетнаго регистра.

Звуки этого регистра суть слѣдующіе:
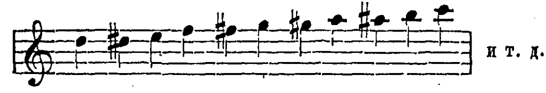


Вначалѣ занятій они нерѣдко имѣютъ въ себѣ что то жидкое, безцвѣтное, почти дѣтское. Сперва надо пробовать упражняться въ нихъ на *а* и *о*, употребляя при этомъ мрачный колоритъ голоса (timbre sombre), сомбрировать; если звуки окажутся закрытыми, то исполнять ихъ на *а* открытое, употребляя при томъ свѣтлый колоритъ.

(См. о свѣтломъ и мрачномъ колоритѣ стр. 23).

Относительно дыханія слѣдуетъ замѣтить, что сначала для этого регистра надо имѣть въ запасѣ много воздуха, — неудобство, исчезающее впослѣдствіи при правильныхъ занятіяхъ.

Звуки головнаго регистра.

Звуки этого регистра (di testa) слѣдующіе



Очень высокихъ звуковъ головнаго регистра, какъ было замѣчено, слѣдуетъ вначалѣ касаться рѣдко, даже и въ такихъ голосахъ, гдѣ эти звуки отъ природы весьма легки; вообще только въ рѣдкихъ случаяхъ надо переходить .

См. нотные примѣры, № 8, стр. 25.

Voir les exemples № 7, page 10.

Notes du timbre de fausset.

Les notes du timbre de fausset (falsetto) sont les suivantes:
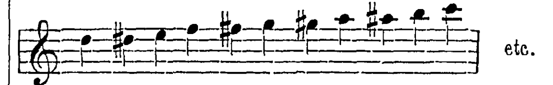


Les notes du *timbre de fausset* ont assez fréquemment quelque chose de grêle, d'incolore, d'enfantin même; quand ce sera le cas, on les fera attaquer sur les voyelles *a*, *ou*, *o*, en employant le timbre *sombre*; si elles sont voilées, couvertes, on les fera exercer sur un *a ouvert*, en se servant du timbre *clair*.

(Voir, sur le timbre *clair*, et le timbre *sombre* page 23).

Quant à la respiration, le timbre de fausset exige au commencement une plus grande quantité d'haleine, inconvénient qui disparaît toutefois plus tard sous l'influence d'exercices bien dirigés.

Notes du timbre de tête.

Les notes du timbres de tête, ou les notes de tête *(di testa)* sont les suivantes:
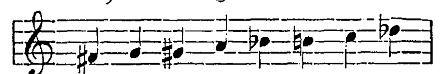


Comme il a déjà été dit, on ne fera d'abord chanter que rarement les notes très élevées du timbre de tête, même chez les voix qui les produisent de nature avec facilité; l'on ne dépassera le que rarement.

Voir les exemples № 8, page 25.

Siehe Noten-Beispiele № 7, pag, 10.

Töne des Falsett-Registers.

Die Töne des *Falsett Registers* (falsetto, timbre fausset) sind folgende:
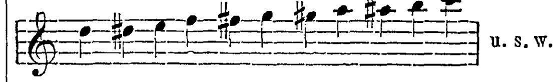


Nicht selten haben die Töne des *Falsett-*Registers Anfangs etwas Dünnes, Farbloses, fast Kindisches; man lasse sie dann auf die Vocale *a*, *u*, *o*, bei Anwendung des *dunklen* Klang-Gepräges (timbre sombre) angeben; erscheinen dieselben dagegen verschleiert, bedeckt, — so lasse man sie dagegen auf ein *offenes a*, bei Anwendung des *hellen* Klang-Gepräges (timbre clair) üben.

(Siehe über *helles* und *dunkles* Klang-Gepräge, pag. 23).

Hinsichtlich der Respiration, so wird für dieses Register Anfangs ein grösseres Quantum Athem verbraucht, welches sich aber bei zweckmässiger Anleitung später verliert.

Töne des Kopf-Registers.

Die Töne des Kopf-Registers, sogenannte Kopftöne (voix, oder timbre de tête, — di testa) sind folgende:



Die *sehr hohen Töne* des Kopf-Registers lasse man, — wie schon früher bemerkt, — besonders Anfangs, nur seltener singen, selbst bei Stimmen, wo dieselben von Natur leicht erklingen, und überschreite nur in seltenen Fällen das .

Siehe Notenbeispiele № 8, pag 25.

VII.

Соединеніе груднаго и фальцетнаго регистровъ.

Когда звуки груднаго регистра установлены, какъ слѣдуетъ, переходятъ къ упражненіямъ, дающимъ въ результатѣ соединеніе регистровъ груднаго и фальцетнаго. Необходимо прежде всего, чтобы ученица въ грудныхъ звукахъ не переходила или самое большее : эти ноты должны быть границей регистровъ груднаго и фальцета (меді-

VII.

Liaison des notes de poitrine avec celles du timbre de fausset.

Dès que les *notes de poitrine* sont définitivement établies, qu'elles sont sûres au point de vue du timbre, on passe courageusement aux exercices destinés à produire la *liaison* de ce timbre *à celui* de fausset.

On veillera soigneusement à ce que, dès l'abord, l'élève ne dépasse pas, *comme note de poitrine* la note de ou tout au plus celle de comme ligne de démarcation entre les

VII.

Verbindung des Registers der Brust-Töne mit dem Register der Falsett-Töne.

Stehen die *Brusttöne* fest, sind sie *hinsichtlich der Klangfarbe* sicher, so schreite man muthig zu den Uebungen, — die *Verbindung dieses Registers* mit demjenigen der *Falsett-Töne* vermittelnd — weiter fort. Man achte dabei sehr darauf, dass Anfangs die Töne höchstens als Brusttöne, — diese vorläufige Demarkationslinie zwischen den Tönen des *Brust-* und *Falsett-* (oder Medium-)

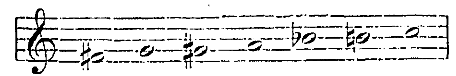
ума). Разница въ тембрѣ обоихъ регистровъ должна быть столь замѣтна для слуха, чтобы чувствовался перерывъ между ними, — чтобы замѣчалось нѣчто въ родѣ извѣстнаго Jodeln швейцарцевъ, тирольцевъ и другихъ горцевъ, только *мягче* и *безъ гортанныхъ звуковъ* послѣднихъ. Нелегко передать отчетливо словами процессъ, долженствующій обусловить сліяніе двухъ регистровъ. Ученица прежде всего должна многократно слышать манеру сліянія, исполненную преподавателемъ или кѣмъ другимъ, чтобы понять, что требуется и какъ должно сдѣлать требуемое. Нужно при нижеслѣдующихъ упражненіяхъ наблюдать внимательно, чтобы не былъ оставляемъ грудной звукъ раньше, чѣмъ *онъ уже не укрѣпился твердо въ памяти* съ фальцетнымъ звукомъ (стало быть раньше, чѣмъ этотъ послѣдній взятъ), съ которымъ ему надо слиться; конечно нельзя *искать* тутъ голосомъ необходимый фальцетный звукъ; нельзя даже оставлять пустое пространство между двумя звуками. Ученица должна увѣренно *взять звукъ груднаго регистра* съ его надлежащимъ тембромъ и затѣмъ *сразу — звукъ фальцетнаго регистра* съ его тембромъ (столь отличающимся отъ тембра груднаго регистра) и тогда уже *выдерживать послѣдній неизмѣнно*.

Когда достигли этого умѣнья, то дѣлаютъ подобное упражненіе въ обратномъ порядкѣ, переходя отъ *звуковъ фальцетнаго регистра къ груднымъ звукамъ*.

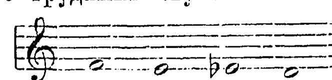
Примѣчаніе. Нельзя достаточно рекомендовать крайнюю осторожность и умѣренность (т. е. ихъ надо пѣть весьма недолго) въ употребленіи этихъ упражненій, не смотря на ихъ пользу и необходимость: они слишкомъ утомляютъ. Случается даже, что ученица въ началѣ этихъ упражненій получаетъ склонность къ кашлю или осиплости, — быстро изчезающимъ при небольшомъ отдыхѣ, послѣ того какъ горло освѣжилось напр. стаканомъ воды.

См. нотные примѣры № 9, стр. 41.

Послѣ того, какъ грудныя ноты сформировались, случается нерѣдко, что *низкіе фальцетные* звуки



относительно силы (звучности и продолжительности выдерживанія) оказываются *слабѣе высокихъ* грудныхъ звуковъ



точно также, какъ одинъ и тотъ же звукъ оказывается гораздо сильнѣе, будучи взятъ грудью, чѣмъ фальцетомъ.

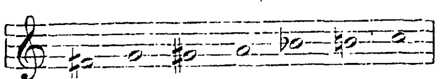
notes de poitrine et celles du registre de *fausset* (ou Medium). La différence spécifique entre ces deux timbres doit être audiblement assez forte et assez distincte pour rendre sensible une rupture bien accentuée entre ces deux timbres, à peu près comme dans le «Jodeln» des Suisses, le chant des Tiroliens et d'autres peuples montagnards, mais sans le *timbre guttural* qui le distingue. Il est impossible d'expliquer par des paroles seulement le procédé au moyen duquel s'acquiert la liaison des *notes de poitrine* avec celles de *fausset;* l'élève devra forcément l'entendre par la voix, soit du professeur même, soit d'autres personnes, et assister elle-même à des expériences de cette nature pour réussir à le comprendre et pouvoir l'imiter à son tour. On apportera une grande attention à ce que, dans les exercices suivants, la note *de poitrine* ne soit pas abandonnée avant que *la note de fausset qui doit y être liée* ne soit déjà saisie par *la pensée*, sans que la note de fausset soit cherchée comme en *tâtonnant*, et sans que la moindre lacune se fasse sentir *entre les deux notes*. L'élève tiendra consciencieusement chacune des *notes de poitrine* avec le timbre qui lui est propre, puis elle attaquera ensuite *subitement*, avec tout autant de sûreté, et maintiendra sans modification la *note de fausset* suivante, avec *le timbre particulier à celui-ci* distinctement *différent* de la note du timbre de poitrine.

Arrivé-là, on passe avec une égale ténacité à l'exercice inverse, ou au retour des *notes de fausset* aux *notes de poitrine*.

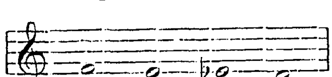
A observer. On ne peut, cependant, à cet égard, appeler assez l'attention sur le fait que, quoique utiles et quoique indispensables que soient ces exercices, ils ne doivent, par suite de la fatigue qu'ils causent, s'exécuter que très prudemment et seulement à de courts intervalles. Il arrive même parfois que l'élève est un peu disposée à tousser au commencement des exercices en question, et même, que sa voix s'enroue légèrement pour quelque temps, désagréments qui disparaissent toutefois après un court repos, ou quand le gosier aura été humecté en buvant un peu d'eau.

Voir les exemples № 9, page 41.

Une fois *les notes de poitrine* obtenues, il arrive assez fréquemment, par rapport à la vigueur, à la force et à la plénitude du volume de la voix, que les *notes de fausset les plus basses*:



paraissent beaucoup *plus faibles* que les notes *de poitrine les plus élevées:*



de même aussi que *le même son*, — comme *note de poitrine*, résonne *beaucoup plus fort* que comme *note de fausset:*

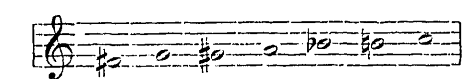
Registers—*nicht überschritten werde*. Der wesentliche Unterschied dieser beiden Klangfarben muss hörbar so stark und auffallend zu unterscheiden sein, dass ein förmlicher Bruch sich zwischen beiden Registern bemerkbar mache; etwa wie bei dem sogenannten Jodeln der Schweizer, Tiroler, oder anderer Bergbewohner, nur *viel weicher*, und *ohne des Gutturalen derselben*. Der Prozess, welcher hier, bei Verbindung der *Brusttöne* mit den Falsetttönen vorgehen muss, lässt sich durch Worte allein nicht deutlich erklären; die Schülerin muss es durchaus wiederholt erst von der Lehrerin selbst, oder von Anderen *hören*, und solchen Experimenten beiwohnen, um es begreifen und nachahmen zu können. Es ist mit grosser Aufmerksamkeit darauf zu sehen, dass bei den folgenden Uebungen der *Brustton* nicht verlassen werde, bevor der *mit demselben zu verbindende Falsett-Ton* vorher, ehe er gesungen wird, *in Gedanken* schon fest ins Auge gefasst worden,—ohne, dass der Falsett-Ton mit der Stimme *gleichsam erst unsicher gesucht werde*, und ohne, dass zwischen beiden Tönen der mindeste leere Raum sich bemerkbar mache. Die Schülerin muss *so* jeden der *Brusttöne* mit der ihm eigenthümlichen Klangfarbe consequent *aushalten*, und als dann *ganz plötzlich* den nächsten *Falsett-Ton* gleichfalls *mit der ihm eigenthümlichen*—von der des Brusttones *durchaus ganz verschiedenen Klangfarbe*; eben so *fest ansetzen* und *unverändert aushalten*.

Ist dies erreicht, so ist alsdann umgekehrt das gegentheilige Experiment ebenso beharrlich zu üben, — nämlich, das Zurückgehen von den *Falsett-Tönen* zu den *Brusttönen*.

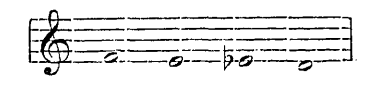
Anmerkung. Es kann hierbei jedoch nicht genug darauf aufmerksam gemacht werden, dass,—so nützlich und unumgänglich nothwendig diese Uebungen sind, so dürfen dieselben,—da sie anstrengend sind,—nur sehr *vorsichtig* und nur in *kurzen Zwischenräumen* vorgenommen werden,—welches der Schülerin gleichfalls auch *für ihr Zuhause-Ueben* einzuschärfen ist.—Es kann sogar zuweilen vorkommen, dass die Schülerin bei diesen Uebungen Anfangs ein wenig zum Husten geneigt, und sogar vorübergehend etwas heiser wird,—welches sich jedoch gewöhnlich nach kurzem Ausruhen wieder verliert, nachdem die Kehle etwa durch ein wenig Wassertrinken, angefeuchtet worden.

Siehe Notenbeispiele № 9, pag. 41.

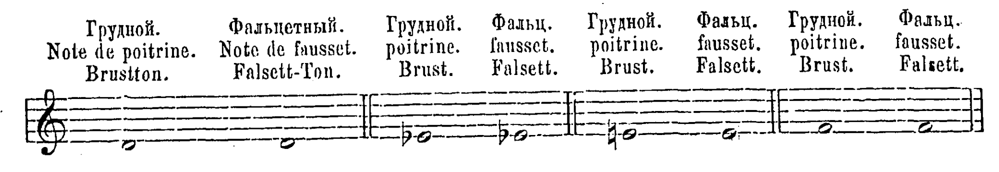
Nachdem die *Brusttöne* erreicht worden, zeigt es sich nicht selten, hinsichtlich der Kraft,—der Stärke und Fülle des Tongehaltes,—dass,—die *tieferen Falsett-Töne*



viel *schwächer* als die *höheren Brusttöne*



erscheinen; ebenso wie *ein und derselbe Ton*, als *Brust-Ton* oft viel *stärker* erklingt, als *derselbe Ton* als *Falsett-Ton:*



Въ этомъ случаѣ слѣдуетъ такъ вести голосъ, чтобы фальцетные тоны постепенно пріобрѣли глубину, силу, качество звука одинаковое съ грудными тонами. Надо только остерегаться *ослаблять* грудные тоны, ради слабыхъ фальцетныхъ: голосъ—если только не имѣетъ непріятнаго, пронзительнаго, крикливаго характера, *никогда не бываетъ достаточно силенъ и звученъ*. Такимъ образомъ остается вполнѣ задачей учителя *укрѣпить слабые (фальцетные) тоны, но никакъ не ослаблять сильный (грудной) регистръ*.

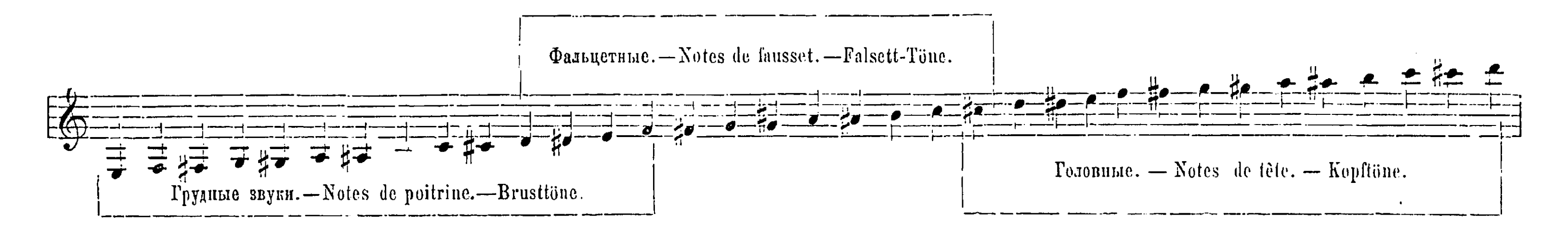
Общее соединеніе трехъ регистровъ даетъ слѣдующій синоптическій результатъ.

Il s'agit, en ce cas, de diriger la voix de *telle sorte*, que les notes de fausset atteignent peu-à-peu la même plénitude, la même force et la même beauté de son que *les notes de poitrine*. On se gardera fort, en revanche, *d'affaiblir les notes de poitrine*, pour les rapprocher par là davantage des *notes plus faibles du fausset*; une voix, — si elle n'a pas précisément un caractère criard et perçant désagréable, *n'est jamais trop forte ni trop pleine*. C'est le devoir du professeur de travailler ardemment, mais avec la prudence et la précaution nécessaires, à ce que *les notes les plus faibles* (celles de fausset) *deviennent plus fortes, plus sonores*, mais nullement, à ce qu'au contraire, les *notes les plus sonores* (celles du timbre de poitrine) *deviennent plus faibles*.

L'étendue générale des 3 timbres des registres de la voix féminine donne le résultat synoptique suivant:

In diesem Falle gilt es, die Stimme *so* zu leiten, dass die *Falsett-Töne* allmählig dieselbe Fülle und Kraft, denselben volltönenden Wohllaut erlangen *wie die Brusstöne*; dagegen hüte man sich sehr, die *Brusttöne abzuschwächen*, um sie auf diese Weise dadurch den *schwächeren Falsett-Tönen* mehr entgegen zu bringen; eine Stimme,—wenn sie nicht etwa einen unangenehm schreienden, kreischenden Charakter hat, — ist niemals *zu stark und volltönend*. Deshalb ist es Aufgabe des Lehrers, in umsichtiger vorsichtiger Weise dahin zu wirken, dass die *schwächeren Töne* (des Falsetts) *stärker werden*, aber — keineswegs, dass im Gegentheil, die *stärkeren Töne* (des Brustregister) *schwächer werden*.

Die Zusammenstellung der 3 Register ergiebt demnach folgendes übersichtliches Resultat:



О голосѣ вообще.

По объему женскіе голоса раздѣляются на 4 вида, характерно отличающіеся одинъ отъ другого:

1) Контра (низкій) альтъ, контральто.
2) Меццо-сопрано.
3) Сопрано (дискантъ).
4) Высокое сопрано.

Границъ объема каждаго рода голоса нельзя опредѣлить съ полною точностью: можно поставить только общія правила. Все зависитъ отъ тембра и отъ большей или меньшей интензивности тона. Нерѣдко встрѣчается контральто, обладающее нѣсколькими тонами сопрано, точно также и наоборотъ попадаются сопрано съ нѣсколькими альтовыми нотами (внизу), при чемъ ни тотъ, ни другой не теряютъ своихъ характеристическихъ свойствъ. Только очень опытное ухо можетъ различить родъ голоса. Попадаются нерѣдко голоса вначалѣ незначительнаго объема, которые при занятіяхъ расширяются, обогащаются нѣсколькими тонами въ глубину или вышину, вообще усиливаются. Но надо соблюдать большую осторожность и расширять голосъ постепенно, потому что видимое обогащеніе нерѣдко происходитъ на счетъ природныхъ тоновъ или свойственнаго имъ тембра.

De la voix chantante en général.

On sait que *l'étendue* de la voix féminine se divise en 4 catégories, dont les timbres se distinguent, caractéristiquement les uns des autres:

1) le Contralto (grave);
2) le Mezzo soprano;
3) le Soprano;
4) le Soprano aigu.

La *limite de l'étendue* de chacune de ces différentes espèces de voix, ne peut pas être rigoureusement indiquée, et il n'est possible de donner à cet égard que des règles approximatives. *Tout* dépend du *timbre* propre et de l'intensité plus ou moins grande du son; ainsi, par exemple, une voix de contralto peut posséder une ou plusieurs des notes du soprano, de même que, *vice-versa*, le soprano peut posséder dans les notes basses, une ou plusieurs des notes du contralto, sans modifier par cela son caractère individuel; en ceci, il n'y a qu'une oreille très exercée qui soit à même de classer avec certitude les voix différentes. On rencontre aussi assez fréquemment des voix dont l'étendue, quoique peu restreinte dans le commencement, s'est développée plus tard, grâce à l'étude, au point de gagner une ou même plusieurs notes en bas ou en haut, et d'obtenir de la sorte une extension qui n'avait pas été visée dès l'abord. Toutefois, ce n'est également qu'en usant de *la plus grande prudence* imaginable qu'il faut agir, et, dans tous les cas, cela ne peut ni ne doit se faire qu'avec la circonspection la plus absolue, et successivement, vu que cet enrichissement *apparent* de l'étendue de la voix se fait très souvent aux dépenses de ses notes naturelles, comme aussi de son timbre particulier.

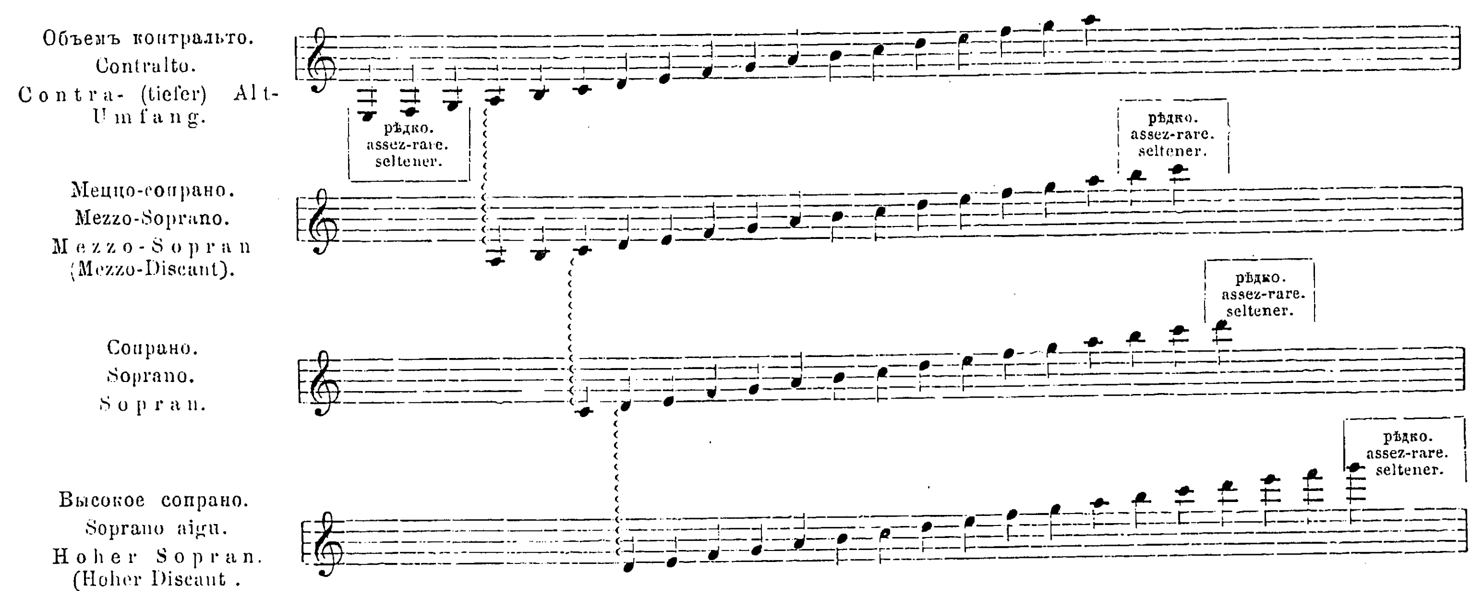
Beschaffenheit der Singstimme.

Der *Umfang* der weiblichen Stimme ist bekanntlich in 4 von einander charakteristisch verschiedene 4 Arten einzutheilen:

1) *Contra-* (tiefer) *Alt*;
2) *Mezzo-Sopran* (Mezzo-Discant);
3) *Sopran* (Discant);
4) *Hoher Sopran* (Hoher Discant).

Die *Begrenzung des Umfanges* jeder einzelnen dieser Gattungen ist keineswegs ganz genau anzugeben; es lassen sich hier nur ganz allgemeine Regeln aufstellen. Alles hängt von dem *timbre* (der *Klangfarbe*) und der mehr oder minder grossen Intensität des *Tones* ab; so kann z. B. nicht selten eine Altstimme, in der Höhe im Besitze eines oder mehrerer Töne des Sopran-Umfanges, — sowie auch umgekehrt, — der Sopran, in der Tiefe, im Besitze eines oder mehrerer Töne des Alt-Umfanges sein, ohne jedoch deshalb seinen eigentlichen Charakter zu verändern; hier kann nur allein ein sehr geübtes Ohr entscheiden. Es kommen auch nicht selten Stimmen vor, deren etwas beschränkter Umfang, während des Studiums, nach der Höhe oder der Tiefe hin, weiter ausgedehnt, vergrössert, um einen oder mehrere Töne bereichert werden können; doch ist hierbei die *grosstmöglichste Vorsicht* zu beobachten, und darf dies jedenfalls *nur nach und nach, ganz allmählig* geschehen, indem diese anscheinende Bereicherung des Umfanges sonst gar zu leicht auf Kosten der, der Stimme von der Natur verliehenen Töne, und der eigenthümlichen Klangfarbe derselben, geschieht.

Соотвѣтствующій объемъ четырехъ категорій женскихъ голосовъ.
Etendue respective des quatre différentes catégories des voix féminines.



Здѣсь данъ только общепринятый объемъ различныхъ видовъ женскихъ голосовъ; но для этихъ границъ бываетъ множество исключеній и вверхъ и внизъ: какъ уже замѣчено, классификація главнымъ образомъ основывается на *специальномъ тембрѣ голоса*. Поэтому непонятно, почему часто сами учетеля затрудняются относительно категоріи, въ которую слѣдуетъ отнести голосъ ученицы: опытный слухъ знатока не останется долго въ сомнѣніи.

VIII.

Тембръ.

Въ пѣніи различаютъ два тембра: 1) свѣтлый и 2) мрачный. Какъ и относительно многихъ вещей, принадлежащихъ къ области искусства, невозможно *описать* разницу тембровъ для непосвященныхъ или неопытныхъ людей, хотя бы при этомъ исчерпать вполнѣ остроумнѣйшія опредѣленія. И въ этомъ вопросѣ только опытъ и хорошо развитый музыкальный слухъ въ состояніи признать истинный цвѣтъ—голоса, все равно какъ разницу дѣйствія свѣта и тѣни въ живописи можетъ знать только опытный глазъ. Подобно тому, какъ слѣпой или страдающій дальтонизмомъ, не въ состояніи разобрать разницы между голубымъ, зеленымъ и другими цвѣтами, такъ и въ музыкѣ вообще, а въ пѣніи въ особенности, только хорошій (музыкальный) слухъ схватываютъ разницу тембровъ.

Всѣ тоны голосоваго діапазона могутъ быть спѣты свѣтлымъ тембромъ, благодаря которому они кажутся *свѣтлыми, звучными, какъ бы стальными*. Мрачный тембръ (сомбированіе) доставляетъ *груднымъ нотамъ круглоту и пріятность*, а вмѣстѣ съ тѣмъ заставляетъ ихъ казаться болѣе *полными*; вообще дастъ

Je n'ai donné toutefois ici que l'étendue approximative des diverses catégories de la voix féminine; or, il existe des exceptions innombrables où les limites indiquées ici sont dépassées tant en haut qu'en bas; mais, comme je l'ai déjà fait observer, on a principalement égard, dans la classification des diverses espèces de voix, au *timbre caractéristique propre à chaque voix*, ce qui peut être exclusivement déterminant dans ces cas. On a, dès lors, de la peine à comprendre que même des professeurs de renom hésitent souvent sur la détermination de la catégorie à laquelle appartient la voix de l'élève, puisque l'oreille du connaisseur ne peut nullement rester longtemps dans le doute à cet égard.

VIII.

Timbre.

Quant au *coloris du son*, on distingue dans le chant deux espèces de *timbres*:
1) le timbre *clair*;
2) le timbre *sombre*.

A l'instar d'une foule de choses du domaine de l'art, la différence des timbres est impossible à *décrire* clairement aux non-initiés ou aux personnes inexpérimentées, le fît-on même jusqu'à complet épuisement de la matière et à l'aide de définitions les plus ingénieuses; ici, de même, c'est l'expérience, aussi bien que *l'oreille musicale exercée*, qui se trouve seule à même de reconnaître le vrai timbre, ainsi que son effet, comme, par exemple, un œil expérimenté peut seul reconnaître et distinguer en peinture la différence d'effet de la lumière et de l'ombre d'un tableau. Il est tout aussi impossible de décrire à un aveugle, ou à une personne incapable de distinguer entre les différentes couleurs, l'idée ou la différence du bleu, du vert, du jaune, etc. De même qu'ici, la différence des couleurs ne peut être saisie que par un oeil juste, bien exercé, de même dans la musique, en général, et surtout dans le chant, la différence entre les *timbres* ne peut être appréciée et saisie que par *l'oreille* musicale (l'ouïe) parfaitement expérimentée.

Tous les sons de l'étendue de la voix dans sa totalité, peuvent être chantés par le timbre

Hier ist jedoch nur der *allgemein anzunehmende Umfang* der verschiedenen Gattungen der weiblichen Stimme angegeben; es giebt aber unzählige Ausnahmen, wo die hier angenommenen Grenzen nach der Höhe und Tiefe hin überschritten werden; wie schon oben bemerkt, kommt es aber bei der Eintheilung, der Klassification der verschiedenen Stimmen, hauptsächlich auf den *eigenthümlichen charakteristischen Klang* (die *Klangfarbe*) der *Stimme* an. Es ist deshalb unbegreiflich, dass selbst Lehrer oft im Zweifel sind, zu welcher Kategorie die Stimme einer Schülerin gehört, da das geübte Ohr des Sachkenners hier nicht lange im Zweifel bleiben kann.

VIII.

Klang-Gepräge—timbre.

Man unterscheidet im Gesange zweierlei *Klang-Gepräge* (timbres):
1) *helles* Klang-Gepräge (timbre clair) und
2) *dunkles* Klang-Gepräge (timbre sombre).

Der Unterschied des Klang-Gepräges gehört,—wie so manches Andere in der Kunst, in den Bereich dessen, welches sich dem Unkundigen, Uneingeweihten, Unerfahrenen, unmöglich,—und sei es durch die geistreichsten Definitionen, —begreiflich, fasslich erschöpfend *beschreiben* lässt; auch hier ist Erfahrung, sowie das geübte *musikalische Gehör*, allein im Stande die *richtige Farbe* so wie die Wirkung derselben zu erkennen,—etwa wie Licht und Schatten in der Malerei,—anschaulich zu machen, welches dem hierfür empfänglichen *Auge* allein möglich ist. Eben so wenig, wie man einem Blinden, oder demjenigen, der die verschiedenen Farben nicht zu unterscheiden vermag, den Begriff oder den Unterschied von blau, grün, gelb, u. s. w., *beschreiben* könnte. Wie hier die Farben durch ein richtig geübtes *Auge*, so muss in der Musik im Allgemeinen, und speciel beim Gesange, die Verschiedenheit der Klang-*Farbe*, durch ein musikalisch gutgeübtes *Ohr* (Gehör) aufgefasst und unterschieden werden.

Alle Töne des ganzen Stimm-Umfanges lassen sich mit dem *hellen* Klang-Gepräge singen, welches dieselben *klar*, *weithintönend* und

голосу во всемъ его объемѣ несравненно болѣе силы. Надлежащее употребленіе этихъ существенно отличающихся одинъ отъ другаго оттѣнковъ тембра имѣетъ огромнѣйшее значеніе для *выраженія*, для передачи разнообразныхъ душевныхъ аффектовъ, для изображенія горя, радости, ненависти, любви, ласки, хитрости и т. д. *).

IX.

Общія замѣчанія относительно вѣрности интонаціи, дыханія и произношенія словъ.

Три момента являются особенно трудными при занятіяхъ пѣніемъ даже и для счастливо одаренныхъ отъ природы организацій, которымъ эти моменты, разумѣется, достаются легче: *вѣрная интонація, свободное управленіе дыханьемъ и правильное произношеніе текста.* Всѣ они трактуются почти

*) Въ своемъ извѣстномъ «Dictionnaire de musique» Ж. Ж. Руссо даетъ слѣдующее чудесное опредѣленіе музыкальнаго выраженія:

«Выраженіе есть качество, черезъ которое музыкантъ передаетъ съ энергіей всѣ нужныя для него идеи и чувства. Пѣвецъ, видящій въ своей партіи только одпѣ ноты, не въ состояніи схватить *выраженія* композитора, ни придать выраженіе своему пѣнію, если онъ не хорошо уяснилъ себѣ смыслъ музыкальной фразы. Нужно понимать самому, чтобы заставить понимать другихъ. Не достаточно имѣть тонкое чувство: надо чувствовать и силу языка, которымъ выражаешься. Начните стало быть съ уясненія себѣ характера того, что вамъ надо пѣть, разберите отношеніе музыки къ словамъ, различіе музыкальныхъ фразъ, музыкальное выраженіе, которое музыка можетъ дать исполнителю, энергію, приданную композиторомъ тексту, и ту, что въ свою очередь вы можете придать композитору. Тогда пустите въ ходъ ваши органы съ жаромъ, внушеннымъ вамъ этими соображеніями; сдѣлайте все, что сдѣлали бы, если бы вы были сразу поэтомъ, композиторомъ, акторомъ и пѣвцомъ: у васъ будетъ тогда необходимое, отыскиваемое вами *выраженіе*. Этимъ путемъ совершенно естественно вы придадите деликатность и красоту музыкѣ, въ сущности только изящной и милой, пикантность и огонь—музыкѣ оживленной и веселой, плачь и стонъ—музыкѣ нѣжной и патетической, все волненіе человѣка сильно взволнованнаго, находящагося подъ сильнымъ впечатлѣніемъ. Вездѣ, гдѣ тѣсно свяжутъ музыкальное выраженіе съ выраженіемъ текста, гдѣ тактъ слышится ясно, гдѣ онъ руководитъ музыкой, гдѣ аккомпанементъ и голосъ такъ сливаются въ своемъ дѣйствіи, что является какъ бы только одна мелодія, когда обманутый слушатель приписываетъ голосу пассажи, которыми оркестръ украшаетъ мелодіи пѣвца, наконецъ вездѣ, гдѣ со вкусомъ употребленныя украшенія свидѣтельствуютъ объ умѣньи артиста, не затемняя и не искажая пѣнія,—тамъ вездѣ *выраженіе* будетъ нѣжно, пріятно и сильно, слухъ очарованъ, сердце взволновано, физическое и нравственное ощущеніе заразъ будутъ способствовать удовольствію слушателей; при такомъ согласіи между словомъ и музыкой, *общее* будетъ казаться однимъ восхитительнымъ языкомъ, умѣющимъ все сказать и всегда нравящимся.

«Пѣвецъ, понимающій и чувствующій, передающій какъ слѣдуетъ свои фразы и ихъ выраженіе,—одаренъ вкусомъ; тотъ же, кто только видитъ и передаетъ ноты, лады, тактъ, интервалы, не доискиваясь смысла фразъ, можетъ пѣть увѣренно и безошибочно, и все таки останется только горлодеромъ, не больше.

clair, qui les fait paraître *clairs*, *retentissants* et *pénétrants*. Le *timbre sombre* confère principalement aux *notes de poitrine* plus de *rondeur* et *d'agrément*, et les fait paraître en même temps plus *pleines;* en outre, il permet de donner plus de force à la voix dans la totalité de son étendue. L'emploi juste de ces deux *timbres* si essentiellement différents, exerce la plus grande influence sur *l'expression*, sur la reproduction des affections les plus diverses de l'âme, sur l'expression de la douleur, de la joie, de la haine, de la colère, de l'amour, de l'espièglerie etc. *).

IX.

Observations générales sur la justesse de l'intonation, le traitement de la réspiration et la prononciation des paroles.

Trois points principaux rendent l'étude du chant très difficile, même dans les cas où, appuyés à un haut degré par d'heureuses dispositions naturelles, ils sont plus faciles à atteindre. Ces points principaux sont: la *justesse de l'intonation*, la *libre direction* de la *respiration* et la *prononciation correcte des paroles*, branches de la science qui, presque partout, se

*) Dans son célèbre «*Dictionnaire de musique*», *Jean Jaques Rousseau* donne l'excellente description suivante de l'éxpression musicale:

«*L'expression* est une qualité par laquelle le musicien sent vivement et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre et tous les sentiments qu'il doit exprimer.

«Le chanteur, qui ne voit que des notes dans sa partie, n'est point en état de saisir *l'expression* du compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante, s'il n'en a bien saisi le *sens*. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, et il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en particulier à l'énergie de la langue qu'on parle. Commencez-donc par bien connaître le caractère du chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'éxecutant, l'énergie que le compositeur a donnée au poëte, et celle que vous pouvez donner à votre tour au compositeur; alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirées; faites ce que vous feriez, si vous étiez à la fois le poëte, le compositeur, l'acteur et le chanteur, et vous aurez toute *l'expression* qu'il vous est possible de donner à l'ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière il arrivera naturellement, que vous mettrez de la délicatesse et des ornements dans les chants qui ne sont qu'élégants et gracieux, du piquant et du feu dans ceux qui sont animés et gais, des gémissements et des plaintes dans ceux qui sont tendres et pathétiques, et toute l'agitation du *fortepiano* dans l'emportement des passions violentes. Partout où l'on réunira fortement l'accent musical à l'accent oratoire, partout où la mesure se fera vivément sentir et servira de guide aux accents du chant, partout où l'accompagnement et la voix sauront tellement accorder et unir leurs effets, qu'il n'en résulte qu'une mélodie, et que l'auditeur trompé attribue à la voix les passages dont l'orchestre l'embellit, enfin partout où les ornements sobrement ménagés porteront témoignage de la faculté du chanteur sans couvrir et défigurer le chant,—*l'expression* sera douce, agréable et forte, l'oreille sera charmée et le cœur ému, le physique et le moral concourront à la fois au plaisir des écoutants; et il régnera un tel accord entre la parole et le chant, que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse qui sait tout dire et plait toujours.

«Un chanteur qui sent, marque bien ses phrases et leur accent, s'est un homme de goût: mais celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les tons, les temps, les intervalles, sans entrer dans le sens des phrases, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un croque-sol».

durchdringend erscheinen lässt. Das *dunkle* Klang-Gepräge verleiht, besonders den *Brusttönen* mehr *Rundung* und *Lieblichkeit*, und lässt dieselben zugleich *voller* erscheinen: auch kann man vermittelst desselben der Stimme in ihrem ganzen Umfange ungleich mehr Kraft verleihen.

Die richtige Anwendung dieser beiden, von einander so wesentlich verschiedenen Klang-Farben, hat den grössten Einfluss auf die *Ausdrucksweise*, auf die Wiederspiegelung der verschiedensten Seelen-Affekte, auf den Ausdruck von Schmerz, Freude, Hass, Zorn, Liebe, Schelmerei u. s. w. *).

IX.

Allgemeine Andeutungen über reine Intonation, Behandlung des Athems, und Textaussprache.

Drei Hauptmomente machen das Studium des Gesanges besonders schwierig, selbst dort, wo dieselben, unterstützt durch vorwiegend glückliche Naturanlagen, leichter zu erreichen sind; nämlich: *reine Intonation*, *freie Herrschaft über den Athem*, und *correkte Textaussprache*, welche Zweige der Wissenschaft fast überall zu sehr gelehrt,—dadurch, einem gros-

*) In seinem bekannten «*Dictionnaire de musique*» giebt Jean Jacques Rousseau folgende treffende Definition des musikalischen Ausdrucks:

«Der *Ausdruck* ist eine Eigenschaft, welche den Musiker befähigt lebhaft empfinden und die Empfindungen energisch wiederzugeben, die Ideen und Gefühle auszudrücken.

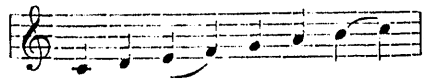
«Sänger, welche nur Noten absingen, sind nicht fähig den Ausdruck des Componisten zu erfassen oder ihrem eigenen Gesange Ausdruck zu verleihen, weil der Sinn desselben von ihnen nicht aufgefasst ist. Man muss hören was man liest um es Andere hören lassen zu können; es ist dabei, nicht genügend empfänglich zu sein im Allgemeinen, sondern man muss es ausdrücklich sein in der Sprache die man spricht. Man erfasse zunächst den Character dessen, was man zu singen hat, den Zusammenhang des Gesanges mit den Textworten, die Verschiedenheit der einzelnen Phrasen, den Ausdruck des Gesanges selbst, denjenigen welcher in der Stimme des Singenden vorausgesetzt wird, die Kraft (Energie) die der Componist dem Dichter gegeben und diejenige welche derselbe seinerseits den Componisten bieten kann: alsdann widme man seine Stimme der ganzen Fülle obiger Betrachtungen; man suche auszuführen, was man selbst thun würde als Dichter, Componist, Schauspieler oder Sänger, dann wird man den Ausdruck vollkommen gewinnen, welchen man dem auszuführenden Werke zu verleihen hat. Auf diese Weise wird man selbstverständlich, elegante und zarte Gesänge mit Feinheit und Verziehrungen ausführen, piquant und feurig die seelenvollen, lebhaften, mit Seufzer und Klagen die zarten und pathetischen, dagegen mit voller Kraft des *Forte-piano* diejenigen welche sich bis zum Ausdruck heftiger Leidenschaften erheben. Wenn man den musikalischen Accent mit dem des Textes eng verbindet, den Tackt durchfühlt und danach die Gesangsaccente richtet, wenn die Begleitung mit dem Gesange übereinstimmt und ihre Effecte zusammenfallen, so dass nur eine Melodie daraus entsteht; dass der getäuschte Zuhörer die den Gesang verziehrenden Orchesterpassagen der Stimme zuschreibt, wenn endlich überall wo geschickt angebrachte Verziehrungen die Kunst des Singenden zeigen, ohne den Gesang selbst zu verunstalten oder zu beeinträchtigen—dann wird stets der *Ausdruck* zart, angenehm und stark sein, das Ohr geschmeichelt und das Herz bewegt; der Sinn und der Geist wirken zusammen auf die Zuhörer; alsdann wird der Text mit dem Gesange so verschmelzen, dass eine köstliche Sprache daraus entsteht, die alles ausdrücken kann und immer gefällt.

Ein Sänger, welcher musikalisch fühlt, erfasst sofort den Ausdruck seiner Phrasen, das ist ein Mensch mit Geschmack; derjenige dagegen, welcher nur Noten, Töne, Takte und Intervalle absingt, ohne den Sinn der Phrase, selbst wenn es mit Sicherheit und Gewissenhaftigkeit geschieht—ist ein Kehlreisser».

всегда слишкомъ учено, и потому остаются непонятны большинству не достаточно научно образованныхъ преподавателей и учениковъ; иногда же объясняются слишкомъ поздно. Въ нѣкоторыхъ «Школахъ пѣнія», напр. въ «Методѣ» Лаблаша, говорится о необходимости отчетливаго произношенія только въ самомъ концѣ и то мимоходомъ, *не указывая при этомъ на средства къ его достиженію.*

Полнѣйшая вѣрность интонаціи есть первое условіе пѣнія; поэтому обязанность учителя тотчасъ же въ началѣ занятій обратить исключительное вниманіе на развитіе слуха ученика. Въ клавишныхъ иструментахъ, напримѣръ, въ фортепіано, въ органѣ — невѣрная интонація невозможна, если только инструментъ вѣрно настроенъ: всякій полутонъ имѣетъ свою опредѣленную клавишу; если говорятъ о нечистой фортепьянной игрѣ, разумѣютъ только спутанность игры, неясность исполненія. Въ струнныхъ инструментахъ интонація уже труднѣе (кромѣ гитары и подобныхъ ей инструментовъ, гдѣ мѣста полутоновъ обозначены на грифѣ), въ струнныхъ инструментахъ дѣло ограничивается указаніемъ, что такой то звукъ берется такимъ то пальцемъ и что пустыя струны даютъ извѣстный, опредѣленный тонъ; но по крайней мѣрѣ для лѣвой руки указываются опредѣленныя положенія. Что касается до интонаціи въ пѣніи, тутъ все оказывается такъ сказать висящимъ на воздухѣ.

Вообще надо принимать слѣдующія предварительныя предосторожности для достиженія возможной вѣрности интонаціи: 1) нужно пѣть какъ можно яснѣе и выше септиму (вводный тонъ) каждой тональности; въ противномъ случаѣ звукъ этотъ обыкновенно покажется слуху слишкомъ низкимъ. 2) Въ ступеняхъ діатонической гаммы, заключающихъ въ себѣ *полутонъ*, оба звука этихъ ступеней должны *пѣться возможно ближе одинъ къ другому*, такъ какъ иначе разстояніе между ними покажется слишкомъ великимъ. Въ діатонической мажорной гаммѣ какъ извѣстно оба полутона находятся между 3 и 4-ой и 7 и 8-ой ступенями:



Подобно тому, какъ септима (вводный тонъ) старается перейти въ октаву, такъ третья ступень діатонической гаммы можетъ быть разсматриваема, какъ вводный тонъ 4-ой ступени гаммы; поэтому то ихъ и надо пѣть. *какъ можно выше.* Можно вообще обобщить это правило, предписывая при всѣхъ повышающихся ин-
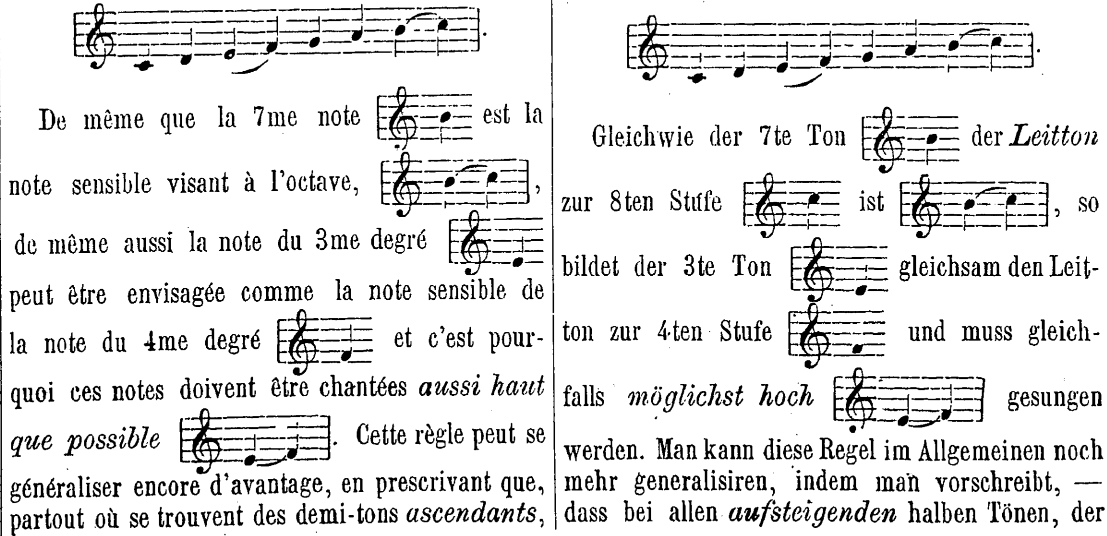
traitent trop savamment, et par suite restent incompréhensibles à un grand nombre de maîtres et d'élèves manquant de l'instruction suffisante pour le comprendre, ou encore ne se traitent que beaucoup plus tard. Dans bien des «Écoles de chant», comme par exemple dans celle de *Lablache*, il n'est question qu'à la fin, et même seulement comme en passant, de la nécessité d'une prononciation bonne et correcte des paroles, sans que toutefois l'auteur *indique le moyen d'y parvenir.*

La justesse parfaite de l'intonation est la première condition du chant, et il est du devoir du professeur de viser dès l'abord à purifier et à aiguiser l'ouïe musicale de l'élève. Quant aux instruments à clavier, tels que le piano et l'orgue, une intonation vicieuse est à tout prendre impossible si l'instrument est bien accordé, vu qu'à chaque demi-ton correspond sa touche spéciale; quand pourtant on parle de temps à autre de la fausseté du *jeu du piano*, il ne s'agit en réalité que de l'incorrection et du manque de clarté de l'exécution; si l'on fait abstraction de la guitarre et des autres instruments de cette catégorie, où chaque son occupe une place fixe ou spécialement indiquée, l'intonation est dejà plus difficile pour les instruments à cordes, vu que les seules indications que l'on y puisse donner, c'est que tel son doit être attaqué par tel doigt, et que les cordes vides produisent certains sons déterminés; on y prescrit cependant au moins des positions déterminées pour la main gauche. Pour *l'intonation du chant*, en revanche, tout se trouve pour ainsi dire en l'air.

En général, on recommandera les précautions préliminaires suivantes, pour parvenir avec plus de sûreté à la plus parfaite *justesse* possible de *l'intonation*:

1) Partout, on doit chanter aussi haut que possible la *note sensible* de chaque ton, la septième majeure (*subsemitonium modi*), vu que, dans le cas opposé, ce son paraîtra généralement trop bas à l'oreille.

2) Les deux notes de la gamme diatonique majeure qui forment *l'intervalle d'un demi-ton*, doivent être chantées partout *aussi près que possible d'une de l'autre*, vu qu'autrement l'espace entre ces deux notes paraîtra trop grand. Dans la gamme diatonique majeure, les deux demi-tons se trouvent, comme on le sait, entre le 3me et le 4me et entre le 7me et le 8me degré



De même que la 7me note est la note sensible visant à l'octave, de même aussi la note du 3me degré peut être envisagée comme la note sensible de la note du 4me degré et c'est pourquoi ces notes doivent être chantées *aussi haut que possible*. Cette règle peut se généraliser encore d'avantage, en prescrivant que, partout où se trouvent des demi-tons *ascendants*,
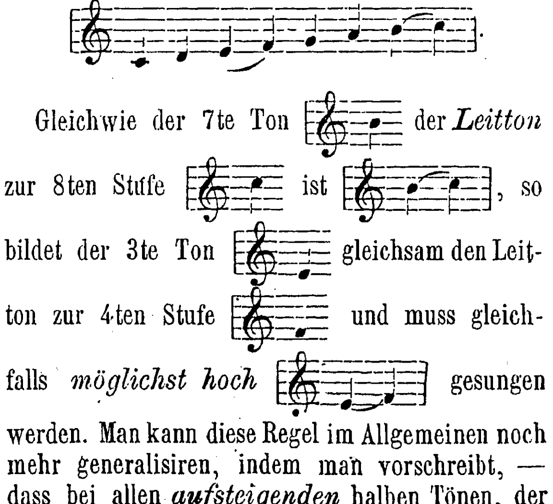
sen Theile nicht sehr wissenschaftlich gebildeter Lehrer und Schüler, unverständlich bleibend, — oder auch erst *viel später*, abgehandelt werden; in manchen Gesangschulen, z. B. in derjenigen von Lablache, ist sogar erst ganz am Schlusse, und fast gleichsam nur wie im Vorübergehen, die Rede von der Nothwendigkeit einer guten deutlichen Textaussprache, *ohne jedoch die Mittel*, eine solche zu erreichen, *anzudeuten.*

Vollkommene *Reinheit der Intonation* ist das erste Haupterforderniss beim Gesange, und es ist deshalb Pflicht des Lehrers, gleich von Anfang an sein Hauptaugenmerk darauf zu richten, das musikalische Gehör der Schüler zu läutern und zu schärfen. Bei Tasten-Instrumenten, dem Pianoforte, der Orgel, ist ganz eigentlich— insofern das Instrument rein gestimmt ist,—unreine Intonation *unmöglich*, da hier jeder halbe Ton seine bestimmte Taste hat; wenn man dennoch wohl bisweilen von *unreinem* Clavierspiel spricht, so ist hier nur Unsauberkeit, Undeutlichkeit der Ausführung gemeint. Bei Saiten-Instrumenten ist es schon schwieriger, da, — wenn man etwa die Guitarre, und ähnliche Instrumente ausnimmt, wo den Tönen durch bestimmt-abgegrenzte Fächer, Plätze angewiesen sind,—so lässt sich doch bei Streich-Instrumenten nur sagen, dass dieser oder jener Ton mit diesem oder jenem Finger gegriffen wird, und die leeren Saiten gewisse bestimmte Töne erzeugen; doch giebt es auch hier wenigstens bestimmte Applicaturen, und bestimmte Positionen der linken Hand. Hinsichtlich der *Intonation beim Gesange* hängt dagegen sozusagen—Alles in der Luft.

Im Allgemeinen ist, hinsichtlich Erreichung möglichst vollkommen *reiner Intonation* als vorläufige Vorsichtsmassregel zu empfehlen:

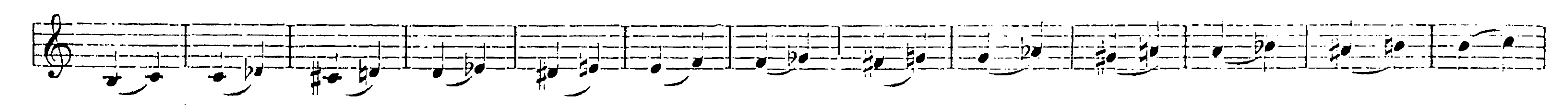
1) dass überall *der Leitton jeder Tonart*, die grosse Septime (subsemitonium modi), möglichst scharf (hoch) gesungen werde, da dieser Ton, im entgegengesetzten Falle, dem Ohre sonst leicht zu tief erscheint.

2) Dass die beiden Töne der diatonischen Dur-Tonleiter, die das Interval *eines halben Tones* bilden, überall *möglichst nahe an einander* gesungen werden, da, im entgegengesetzten Falle, der Zwischenraum *zu gross* erscheint. In der diatonischen Dur-Tonleiter (Scala) befinden sich bekanntlich die beiden halben Töne, zwischen der 3ten und 4ten, — und zwischen der 7ten und 8ten Stufe:



Gleichwie der 7te Ton der *Leitton* zur 8ten Stufe ist, so bildet der 3te Ton gleichsam den Leitton zur 4ten Stufe und muss gleichfalls *möglichst hoch* gesungen werden. Man kann diese Regel im Allgemeinen noch mehr generalisiren, indem man vorschreibt, — dass bei allen *aufsteigenden* halben Tönen, der

тервалахъ - полутонахъ, *нижній полутонъ пѣть возможно выше:*



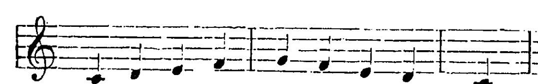
точно такъ при всѣхъ *понижающихся* полутонахъ верхній полутонъ слѣдуетъ пѣть по *возможности ниже:*



Прежде чѣмъ будемъ говорить спеціально о хроматической гаммѣ, нужно уже теперь обратить вниманіе на то, что для достиженія *совершенной вѣрности интонаціи* при краткихъ пассажахъ (мысленно) приводять ихъ къ тонамъ соотвѣтствующей діатонической гаммы, въ особенности же къ гармоніи, принадлежащей этимъ тонамъ. Напр. пассажъ

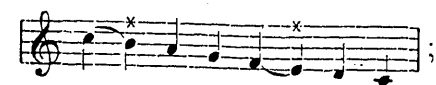


послѣ отнятія отъ него полутоновъ является состоящимъ изъ слѣдующихъ основныхъ тоновъ:



Въ противность большинству музыкальныхъ инструментовъ въ пѣніи есть интервалы, нѣсколько меньшіе полутоновъ, почему во время занятій случается довольно часто, что ученики въ восходящей хроматической гаммѣ не достигаютъ вѣрно верхней заключительной ноты (служащей имъ цѣлью) или наоборотъ — нижней заключительной ноты. Хотя мы еще далеки отъ спеціальнаго изученія хроматической гаммы, все таки слѣдовало указать оба случая, тѣмъ болѣе что въ пѣніи невозможно отмѣрить вполнѣ точно какъ на музыкальныхъ инструментахъ, напр. на фортепьяно — интервалы меньше полутоновъ.

Особенно трудно бываетъ для учащихся приложеніе вышепомѣщенныхъ правилъ для нисходящей гаммы въ тонахъ, обозначенныхъ крестикомъ

;

Эти тоны поются обыкновенно *слишкомъ низко*, отчего вся гамма звучитъ *фальшиво*. Еще труднѣе достигнуть безупречной вѣрности интонаціи въ восходящей и нисходящей діатонической минорной гаммѣ:

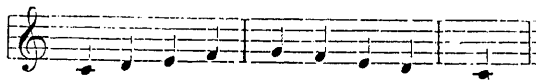
la note inférieure du demi-ton doit être chantée *aussi haut que possible:*

de même que dans tous les intervalles de demitons *descendants*, *la note supérieure* du demiton doit se chanter *aussi bas que possible:*

Quoiqu'il ne puisse pas encore être spécialement question ici de la *gamme chromatique*, il est cependant nécessaire d'attirer dès à présent l'attention sur la nécessité, pour y obtenir la justesse la plus irréprochablement parfaite de l'intonation, de réduire tout d'abord des passages de peu de durée aux notes principales primitives dont se compose la gamme diatonique correspondante au ton général, ainsi que surtout à l'harmonie qui leur sert de base:

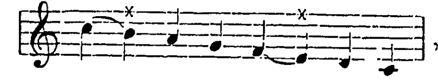


Dépouillées des demi-tons intercalés, les notes principales se présentent comme suit:



Contrairement aux *instruments* de musique, il existe à tout prendre, dans le chant *des intervalles encore plus petits que les demitons*, d'où il arrive assez souvent, pendant l'étude, que les élèves, dans une gamme chromatique ascendante, *n'atteignent pas* la note finale qui sert de point de mire, ou qu'ils *n'atteignent pas* la note la plus basse, également indiquée comme note finale; parfois aussi, c'est l'opposé qui arrive. Ces deux cas sont également vicieux; cependant, quoique nous soyons encore très éloignés de l'étude spéciale de la gamme chromatique, il est néanmoins nécessaire de signaler dès maintenant ce qui précède, en vue de parvenir le plus promptement possible à l'irréprochabilité de *l'intonation*, car il est impossible dans le *chant* de préciser rigoureusement l'intervalle le plus petit, celui d'un *demi-ton*, comme sur les instruments de musique, par exemple le piano.

L'application des règles données ci-dessus est surtout difficile aux élèves pour ce qui concerne la *gamme descendante*

,

dans laquelle les notes marquées par une petite croix (x) se chantent généralement *trop bas*, ce qui fait alors paraître fausse la gamme toute entière. La justesse de l'intonation est encore infiniment plus difficile à atteindre dans la gamme mineure diatonique ascendante et descendante:

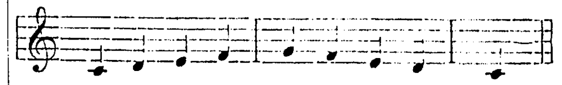
Unterhalbton möglichst hoch gesungen werden muss,

sowie bei allen *absteigenden* halben Tönen, der Oberhalbton *möglichst tief* gesungen werden muss,

Bevor hier noch speciel von der chromatischen Scala die Rede sein kann, so ist es dennoch nothwendig, schon jetzt darauf aufmerksam zu machen, dass, um vollkommene *Reinheit der Intonation* zu erzielen, man bei vorkommenden kürzeren Tonverbindungen, dieselbe zunächst auf ihre, der herrschenden Tonart, und ganz besonders, auf die, der unterliegenden Harmonie entsprechenden Haupttöne zu reduziren hat: z. B.

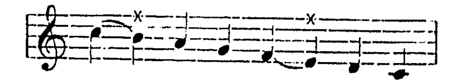


Von den hier eingeschobenen halben Tönen entkleidet, stellen sich die Haupttöne wie folgt heraus:

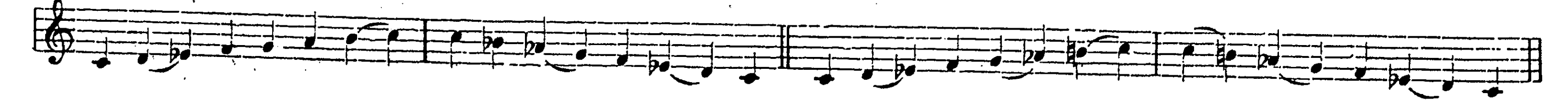


Im Gegensatze zu musikalischen Instrumenten, stellen sich, genau genommen, noch *kleinere Intervalle* als *halbe Töne* heraus, aus welchem Grunde es während des Studiums nicht selten vorkömmt, dass Schüler, — bei einer aufsteigenden chromatischen Tonreihe,—den, als Endziel vorgeschriebenen *höchsten Ton—überschreiten*,—oder,—den, als Endziel vorgeschriebenen *tiefsten Ton*,—*nicht erreichen;* oder auch das Gegentheil. Beides ist natürlich gleich verwerflich; doch, obgleich wir vom Studium speciel chromatischer Tonleiter noch weit entfernt sind, so liegt es dennoch im Interesse der möglichst schnell zu erreichenden *Reinheit der Intonation*, schon hier auf Obiges hinzuweisen, da es beim Gesange unmöglich ist, wie bei musikalischen Instrumenten, z. B. beim Pianoforte, das kleinste Interval eines *halben Tones* ganz genau zu präcisiren.

Meistentheils fällt die Befolgung dieser Regeln den Schülern am schwersten bei der *herabschreitenden Tonleiter*, wo am oftesten die bezeichneten Töne



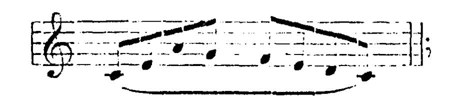
zu tief gesungen werden, und aus diesem Grunde dann die ganze Tonreihe *falsch* klingt. Noch ungleich schwieriger ist die Reinheit der Intonation in der auf- und abschreitenden diatonischen Moll-Tonleiter zu erreichen:



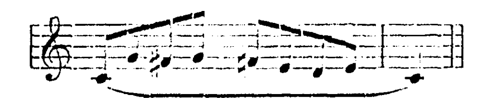
При нисходящей мажорной гаммѣ слѣдуетъ обратить вниманіе на вѣрность интонаціи первыхъ трехъ тоновъ, иначе вся гамма будетъ звучать фальшиво.

Вѣрности интонаціи болѣе всего помогаетъ *точное знаніе интерваловъ,* и постоянное, основательное упражненіе въ нихъ. Знаніе ихъ безусловно необходимо, что не мѣшаетъ однако ему быть почти всюду болѣе или менѣе замѣтно неглижированнымъ.

Выигрывается много времени, когда постоянно даже и въ началѣ занятій требуютъ отъ учениковъ, чтобы они отдавали себѣ отчетъ, слушая какую нибудь мелодію,—изъ какихъ интерваловъ она состоитъ. Положимъ учитель сыграетъ такую фразу—



ученица должна сразу опредѣлить, что она начинается интерваломъ большой терціи, за которой слѣдуетъ кварта и т. д., — точно также, какъ фраза



начинается восходящей квинтой и т. д.

Я усердно рекомендую точное практическое исполненіе интерваловъ, достигаемое постояннымъ упражненіемъ: теоретическаго знанія интерваловъ — недостаточно. Для возможно быстраго достиженія цѣли предлагаю для занятій слѣдующія упражненія:

1) Восходящія секунды исключительно діатонической выбранной гаммы,—тоны и полутоны:
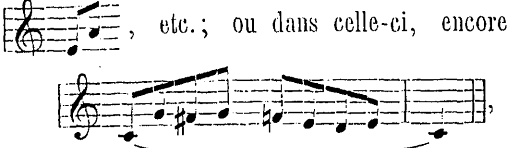
3) Dans la gamme majeure *descendante*, on apportera une attention toute spéciale à ce que les *3 premières notes* soient parfaitement justes ; sans cela la suite entière des notes risquera fort de paraître fausse.

Rien ne produit et n'assure mieux la *justesse de l'intonation* que la *connaissance exacte*, et *l'exercice* à fond et persévérant des différents *intervalles*; l'habilité *pratique* obtenue par là est indispensable, ce qui n'empêche pas que cette partie de l'étude du chant ne soit presque partout négligée d'une manière plus ou moins flagrante.

On gagne aussi un temps notable pendant l'enseignement, en exigeant de bonne heure des élèves, qu'ils se rendent compte, en écoutant une mélodie, des *intervalles* qu'ils viennent d'entendre; ainsi, par exemple, quand le professeur aura joué une phrase comme celle-ci,



l'élève devra immédiatement reconnaître, que l'intervalle qui commence la phrase est d'une tierce majeure , suivie d'une quarte , etc.; ou dans celle-ci, encore

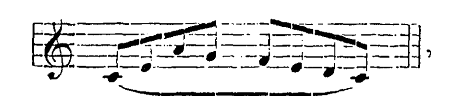


que la phrase commence par l'intervalle d'une quinte montante, etc., etc.

Je recommande vivement d'acquérir *l'habilité pratique* dans l'exécution réitérée des différents intervalles, habilité qui s'obtient par l'exercice chanté et souvent répété, et qui est absolument nécessaire, car la connaissance simplement *théorique* ne suffit point à elle seule. Afin de mettre l'élève à même d'y parvenir le plus complètement dans le moins de temps possible, je donne ici, pour l'étude pratique, les exercices d'intervalles suivants:

1. *Secondes* montantes, exclusivement en notes appartenant à la gamme du ton (c'est-à-dire, au mode dominant prescrit), tons entiers et demi-tons:

3) Bei der *herabschreitenden* Dur-Tonleiter achte man sehr darauf, dass besonders *die 3 ersten Töne* ganz rein seien , sonst klingt leicht die ganze Tonreihe unrein. Nichts befördert und befestigt besser eine gute reine Intonation, als *genaue Kenntniss* der *Intervalle* und gründliche beharrliche *Uebung* in denselben; die *praktische* dadurch erworbene Gewandheit, ist unentbehrlich, und dieser Theil des Studiums wird auffallender Weise fast überall mehr oder weniger vernachlässigt. Auch gewinnt man, während des Unterrichts viel Zeit, wenn man schon früh Schüler dazu anhält, dass sie, beim Anhören einer Melodie, sich Rechenschaft geben, *welches Interval* sie gehört; dass z. B. wenn der Lehrer eine Aufgabe vorgespielt, wie etwa



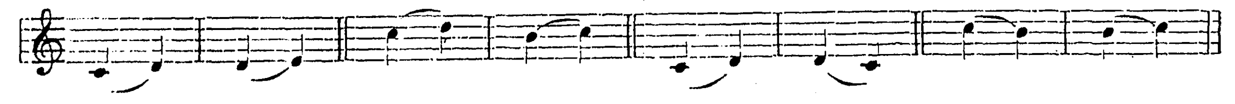
die Schülerin sofort erkennt, dass die Phrase mit einer grossen Terz anfängt, worauf eine reine Quarte folgt, u. s. w.— oder



wo die Phrase mit einer aufschreitenden Quinte anfängt.

Die *praktische Gewandheit* in Ausführung der verschiedenartigen wiederholt *gesungenen*, Intervalle,—denn die einfache Kenntniss derselben allein genügt nicht,—empfehle ich deshalb dringend, indem ich, zur Erlangung derselben folgende Uebungen beifüge:

1. Secunden aufwärts, *nur leitereigener* (der herrschenden — vorgeschriebenen — Tonart angehörender) Töne, ganze und halbe Töne:



2) Нисходящія секунды:
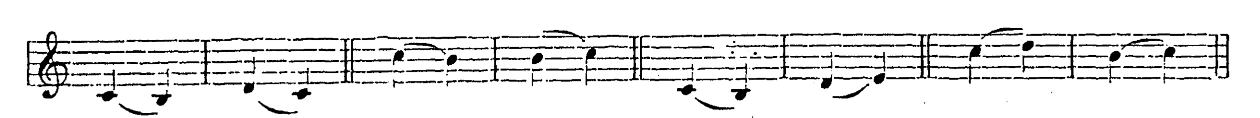
См. примѣры упражненій въ интервалахъ, стр. 84.

Voir les exemples d'exercices d'intervalles, page 84.
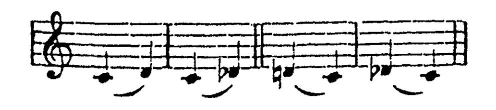
2. *Secondes* descendantes:

Siehe Noten-Beispiele, pag. 84. «Interval-Uebungen».

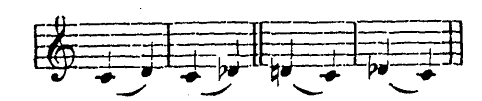
2. Secunden abwärts:
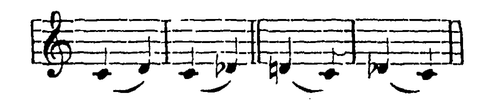


3) Нисходящія и восходящія *большія* и малыя секунды:



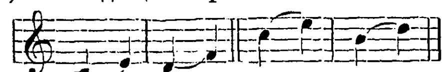
3. Exercice en *secondes* majeures et mineures, ascendantes et descendantes:



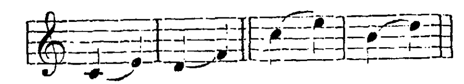
3. Uebung in grossen und kleinen Secunden, auf- und abwärts:



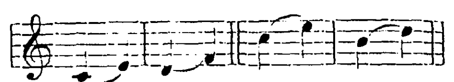
4) Восходящія терціи:
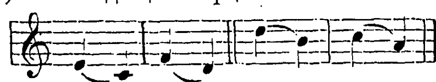


4. *Tierces* montantes:



4. Terzen aufwärts:
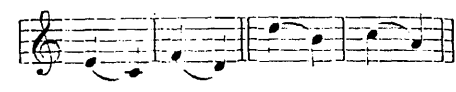


5) Нисходящія терціи:



5. *Tierces* descendantes:
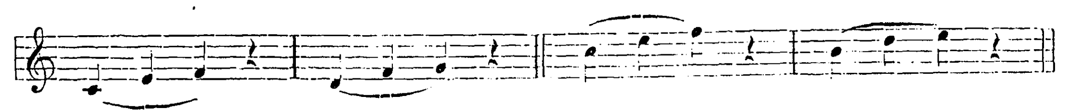


5. Terzen abwärts:



6) Восходящія терція съ секундой (соединеніе 3-хъ тоновъ принадлежащихъ діатонической гаммѣ):

6. Une *tierce* et une *seconde* montante (suite de 3 sons, appartenant exclusivement à la gamme du ton):

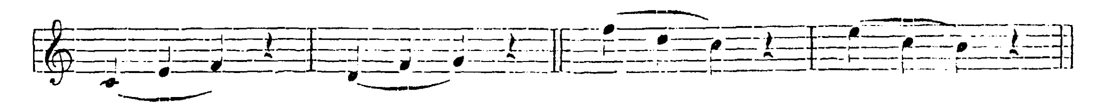
6. Ein Terz und eine Secunde aufwärts (Verbindung von 3, nur der Scala angehörenden leitereigener, Töne):



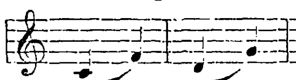
7) Восходящія и нисходящія—терція съ секундой:

7. Une *tierce* et une *seconde* montante et descendante:

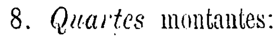
7. Eine Terz und eine Secunde auf- und abwärts:

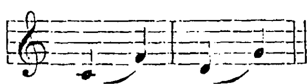


8) Восходящія кварты:

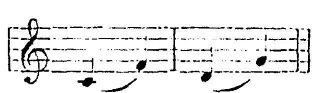


8. *Quartes* montantes:
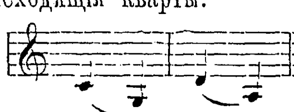




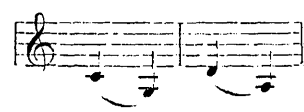
8. Quarten aufwärts:



9) Нисходящія кварты:



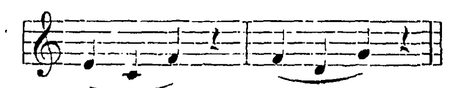
9. *Quartes* descendantes:



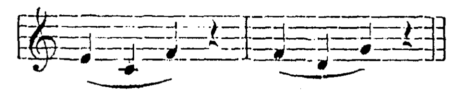
9. Quarten abwärts:



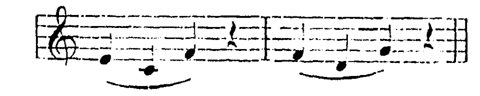
10) Нисходящая терція вмѣстѣ съ восходящей квартой (діат. гаммы):



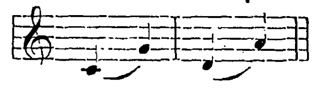
10. *Tierce* descendante et *quarte* montante (note appartenant exclusivement à la gamme du ton):



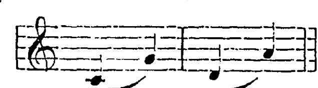
10. Eine Terz abwärts und eine Quarte aufwärts (nur leitereigene Töne):



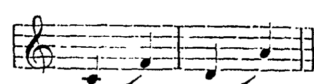
11) Восходящія квинты:



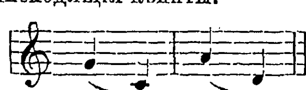
11. *Quintes* montantes:



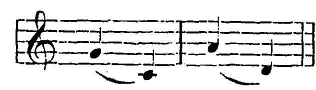
11. Quinten aufwärts:



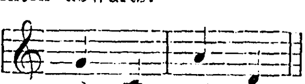
12) Нисходящія квинты:



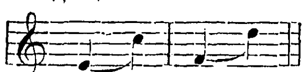
12. *Quintes* descendantes:



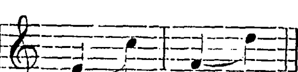
12. Quinten abwärts:



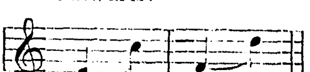
13) Восходящія сексты:



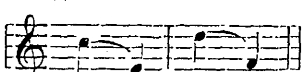
13. *Sixtes* montantes:



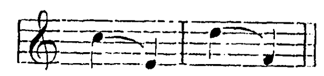
13. Sexten aufwärts:



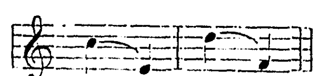
14) Нисходящія сексты:



14. *Sixtes* descendantes:



14. Sexten abwärts:



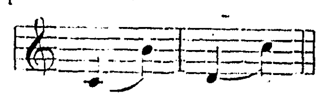
15) Восходящія септимы:



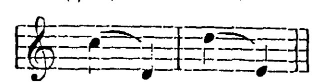
15. *Septièmes* montantes:



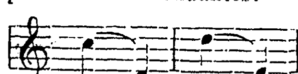
15. Septimen aufwärts:



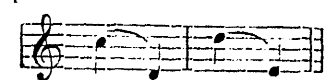
16) Нисходящія септимы:



16. *Septièmes* descendantes:
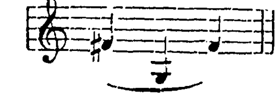


16. Septimen abwärts:

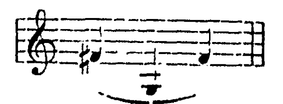


17) Самостоятельныя большія септимы въ восходящемъ и нисходящемъ порядкѣ (построенныя на основномъ басѣ и гармонизированныя):

17. *Septièmes* majeures autonômes, montantes et descendantes (basées sur la basse continue et l'harmonie):



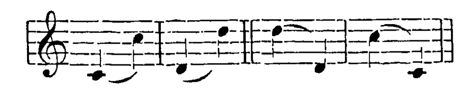
17. Selbständige *grosse* Septimen ab- und aufwärts (durch den liegenbleibenden Bass und die Harmonie bedingt):



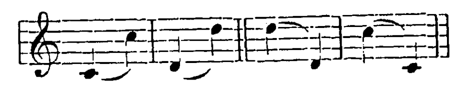
18) Восходящія и нисходящія октавы (діатонической гаммы):



18. *Octaves* montantes et descendantes (gamme diatonique):



18. Octaven, auf- und abwärts (diatonische Scala:



19) Прогрессирующее соединеніе октавъ въ восходящемъ и нисходящемъ порядкѣ (діатонической гаммы):

19. *Octaves* progressivement montantes et descendantes (gamme diatonique):

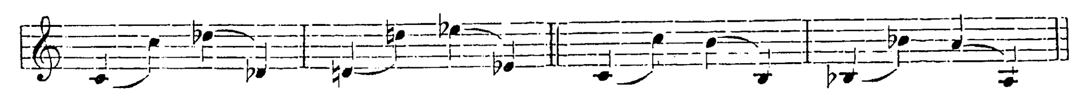
19. Progressirende Octaven-Verbindungen, auf- und abwärts (diatonische Scala):



20) Прогрессирующее хроматическое соединеніе октавъ въ восх. и нисходящемъ порядкѣ:

20. *Octaves* chromatiquement progressantes, montantes et descendantes:
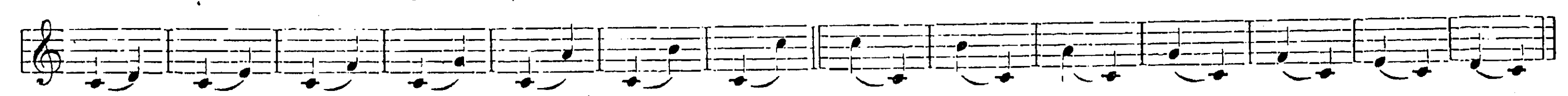
20. Progressirende chromatische Octaven-Verbindungen, auf- und abwärts:



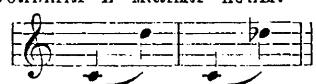
21) Всѣ интервалы діатонической гаммы въ восходящемъ и нисходящемъ порядкѣ:

21. Tous les intervalles propres à la gamme du ton, montants et descendants:

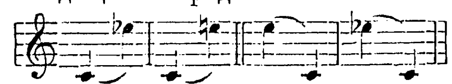
21. Alle leitereigenen Intervalle, auf- und abwärts:



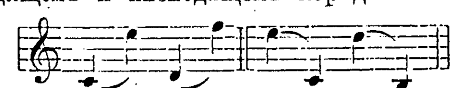
22) Большія и малыя ноны:



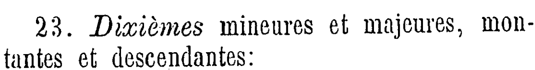
23) Большія и малыя децимы въ восход. и нисходящемъ порядкѣ:



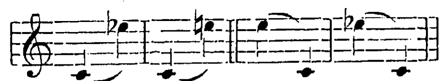
24) Децимы діатонической гаммы въ восходящемъ и нисходящемъ порядкѣ:



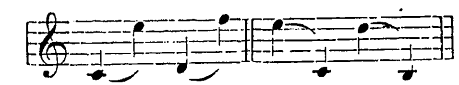
22. *Neuvièmes* majeures et mineures:



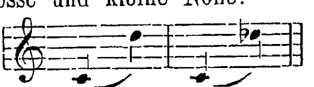
23. *Dixièmes* mineures et majeures, montantes et descendantes:



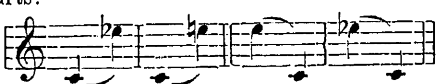
24. *Dixièmes* de la gamme diatonique, montantes et descendantes:



22. Grosse und kleine None:



23. Kleine und grosse Decimen, auf- und abwärts:



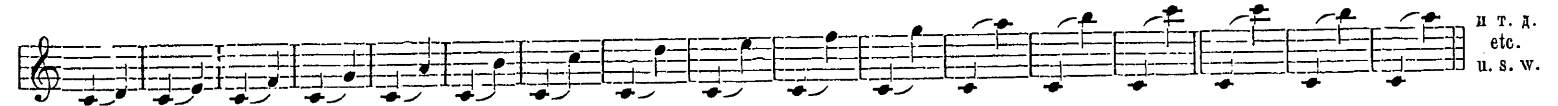
24. Decimen der diatonischen Scala, auf- und abwärts:



25) Всѣ интервалы діатонической гаммы на протяженіи двухъ октавъ: децимы, ундецимы и т. д.

25. Tous les intervalles de la gamme diatonique, parcourant deux octaves, neuvièmes, dizièmes, onzièmes, etc., etc.:

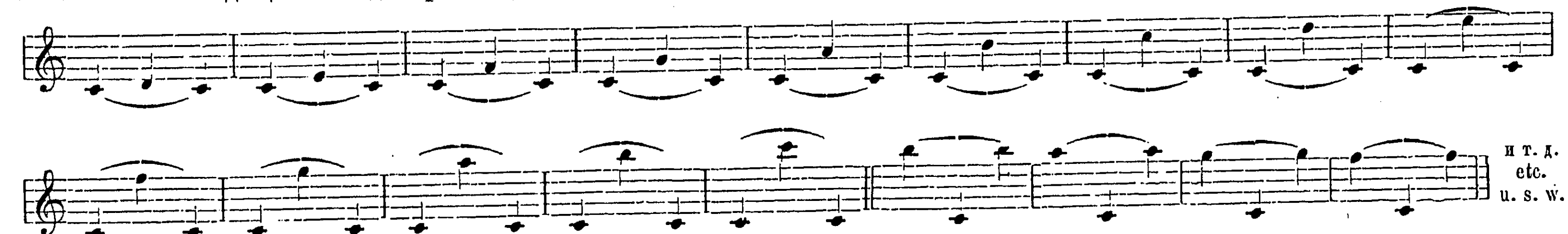
25. Alle Intervalle der diatonischen Scala im Bereiche von zwei Octaven, Decimen, Undecimen, Duodecimen, u. s. w.:



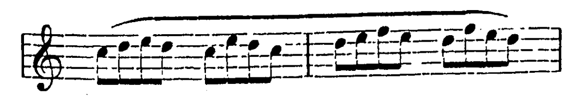
26) Всѣ интервалы на протяженіи діатонической гаммы въ восходящ. и нисход. порядкѣ:

26. Tous les intervalles parcourant plus de deux octaves, montants et descendants:

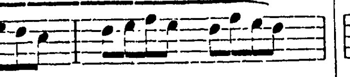
26. Alle Intervalle im Bereiche von zwei Octaven und zwei Tönen auf- und abwärts:



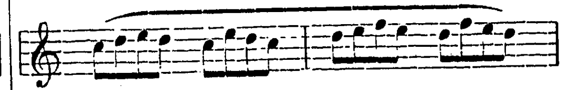
Чтобы тщательнѣе наблюдать за вѣрностью интонаціи какого нибудь пассажа, спѣтаго ученицей, слѣдуетъ одновременно играть его на фортепіано не въ томъ регистрѣ, въ которомъ поетъ ученица, а октавой *ниже*; тогда легче контролировать чистоту спѣтыхъ тоновъ. Напримѣръ, при такомъ пассажѣ,



Pour pouvoir constater rigoureusement la *justesse irréprochable* d'une phrase musicale chantée, il est à recommander de jouer les sons chantés simultanément sur le piano dans un temps plus modéré, non *toutefois*, dans le même octave que l'élève les chante, mais au contraire *dans un octave plus bas*, vu que ce procédé permet de contrôler avec plus de sûreté la justesse des sons chantés; par exemple, pour pouvoir constater la justesse exacte du passage suivant:
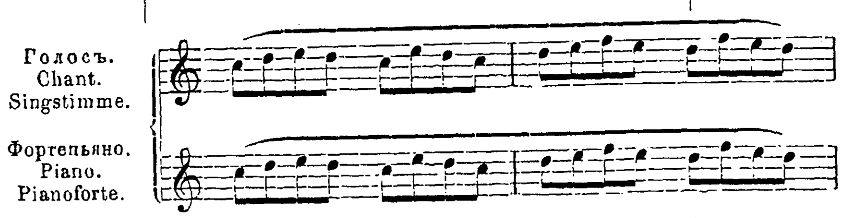


Um die vollkommene *Reinheit* einer Passage constatiren zu können, ist zu empfehlen, die gesungenen Töne, in gemässigterem Tempo, *nicht in derselben Octave* wie die Schülerin sie singt, auf dem Pianoforte mitzuspielen, sondern—vielmehr *um eine Octave tiefer*, da auf diese Weise die Reinheit der gesungenen Töne mit grösserer Sicherheit zu controlliren ist; z. B. um die Reinheit folgender Passage:



аккомпанирующему фортепьяно, если надо контролировать вѣрность интонаціи, слѣдуетъ идти не въ одномъ регистрѣ съ голосомъ,

on le jouera simultanément avec le chant de l'élève, *non dans la même octave:*
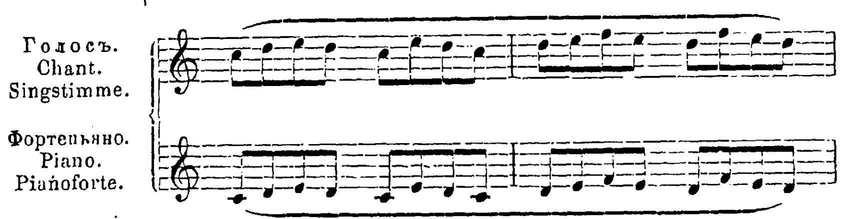
zu konstatiren, spiele man sie, gleichzeitig während die Schülerin sie singend ausführt, *nicht in derselben Octave* mit:



а *октавой ниже*, заставляя при томъ голосъ брать болѣе медленный темпъ:

mais au contraire, comme suit, *une octave plus bas*, en le faisant chanter plus lentement:

sondern, man spiele dieselbe, indem man sie in langsamerem Tempo singen lässt, *um eine Octave tiefer* mit:



Вообще надо особенно наблюдать за *безупречною чистотою интонаціи.* Слѣдуетъ точно изслѣдовать, зависитъ ли нечистое пѣніе отъ небрежности, недостатка внимательности, поспѣшности или же отъ врожденнаго недостатка (органическаго) слуха. Иногда причиной могутъ быть усталость или временное нездоровье; во время менструацій женщины вообще склонны пѣть фальшиво. Словомъ надо обстоятельно искать причину бѣды. Голосъ (или хотя бы только нѣкоторыя его ноты), фальшивый отъ природы, будь онъ красивѣйшій на свѣтѣ, — сдѣлается совершенно вѣрнымъ развѣ только въ рѣдкомъ случаѣ, даже и при правильной (со стороны искусства) его обработкѣ. Еще хуже, если невѣрность интонаціи обусловлена усталостью или недѣятельностью голосовыхъ связокъ; въ такомъ случаѣ надобно совершенное спокойствіе, абсолютный отдыхъ въ продолженіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ; а иногда и болѣе, — потомъ разныя укрѣпляющія средства; во все это время ученица не должна не только заниматься пѣніемъ, но даже не должна брать отдѣльныхъ звуковъ, не говорить много, не читать вслухъ и т. п.; потомъ только занятія, веденныя крайне осторожно, могутъ привести постепенно къ благопріятнымъ результатамъ. Сюда же должно отнести постоянныя вибраціи столь противныя и нестерпимыя; по большей части причина ихъ лежитъ въ усталости или чрезмѣрномъ напряженіи голосовыхъ связокъ. Наблюденія привели меня къ заключенію о безполезности въ этихъ случаяхъ прижиганія горла ляписомъ (lapis infernalis): оно можетъ дать только временное облегченіе. Большею частью въ подобныхъ случаяхъ всѣ усилія и предохранительныя мѣры оказываются безполезными.

Нерѣдко случается въ началѣ перваго періода занятій съ *грудными тонами*, что тоны, лежащіе ниже предѣльнаго тона , т. е.

En général on ne peut pas donner assez d'attention à ce que *l'intonation soit rigoureusement juste;* on doit constater avec précision et un soin scrupuleux, si le chant faux a son origine dans la négligence, le manque d'attention, la légèreté, ou, peut-être, dans l'organisation physique *vicieuse* (locale) *de l'oreille.* Parfois, une fatigue corporelle ou un malaise momentané peut être la cause de cet inconvénient; enfin, certains jours du mois, les dames ont une disposition toute particulière à chanter faux. Il faudra chercher à fond à découvrir la *cause réelle du mal.* Une voix (ou certains sons de la voix), fausse de nature, fût-elle même des plus belles possibles, deviendra *rarement* totalement juste, même par le traitement le plus parfait au point de vue de l'art. C'est encore pis, quand *l'intonation vicieuse* du chant a sa racine dans la *fatigue*, le *relâchement*, ou la lésion de la glotte ou du larynx; dans ces cas-là, un repos complet, puis un enseignement dirigé avec une extrême prudence, sont seuls à même de provoquer peu-à-peu des résultats satisfaisants. Un repos absolu de plusieurs mois, sinon même plus long encore, accompagné d'un régime fortifiant, ne pourra qu'exercer l'influence la plus avantageuse; l'élève ne *devra dès lors pas du tout s'occuper de chant*, *ne chanter même aucun son* pendant le temps prescrit, de même que l'on interdira sévèrement *de parler beaucoup*, *de lire à haute voix*, *etc.* Les *vibrations* à outrance, les *trémulations* continuelles si laides et si insupportables, peuvent être mises également dans la catégorie ci-dessus mentionnée, en ce qu'elles ont de même généralement leur cause dans la fatigue, souvent provoquée par des excès de chant. Suivant ma longue expérience, la touche fréquente avec le *nitrate d'argent (pierre infernale)* comme remède, exerce le plus souvent une action très désavantageuse, si même elle peut amener un mieux *momentané.*—Sous l'empire des circonstances précitées, tous les efforts et toutes les mesures de précaution sont parfaitement vaines dans la plupart des cas.

Il arrive assez fréquemment, dans les premiers temps de l'étude *des notes de poitrine*, que les notes descendantes (inférieures) à partir de la note indiquée comme limite ,

Man kann überhaupt nicht genug Aufmerksamkeit auf untadelhaft *reine Intonation* verwenden; es ist genau zu untersuchen, ob *unreines* Singen seinen Grund in Nachlässigkeit, Unachtsamkeit, Flüchtigkeit, oder etwa—in angeborener mangelhafter physischer Gestaltung des Ohres zu suchen sei?—auch kann bisweilen momentane körperliche Ermüdung oder Unpässlichkeit, die Veranlassung hierzu sein; an gewissen Tagen des Monats sind Damen ganz besonders zum Unreinsinge geneigt. Der *wirkliche Grund* ist deshalb beharrlich und mit Umsicht zu ermitteln. Eine Stimme (oder einzelne Töne derselben), die von Natur falsch sind,—wäre sie noch so schön,—wird, selbst durch die künstlichste Behandlung, *selten* ganz rein werden. Am schlimmsten ist es, wenn *unreines Singen* seinen Grund in *Ermüdung* und *Ueberanstrengung* oder Erschlaffung der *Stimmbänder* hat; hier kann dann nur *vollkommene* Ruhe und dann ein, mit der grössten Vorsicht und Behutsamkeit geleiteter Unterricht, nach und nach zu günstigem Resultate führen. In solchen Fällen kann nur mehrmonatliches oder noch längeres vollständiges *Ausruhen*, und etwa stärkende Mittel, von vortheilhaftem Einflusse sein; die Schülerin darf sich dann *durchaus nicht mit Gesang beschäftigen*, und während der vorgeschriebenen Zeit *keinen Ton singen*, wie dann auch *vieles Sprechen*, *lautes Vorlesen*, u. s. w. streng zu untersagen sind. Das unerträgliche, unschöne, unzeitige *Vibriren*, *Tremoliren*, ist ebenfalls hieher zu rechnen, da es meistentheils gleichfalls seinen Grund in Ermüdung oder Ueberanstrengung hat. Meiner vielfachen Erfahrung gemäss, ist das häufige *Brennen durch Höllenstein*, als ärztliches Mittel bei solchen Zuständen, meistentheils von sehr unvortheilhaftem Einflusse, wenngleich es *momentan* wirksam sich erweisen mag. In den meisten Fällen aber sind unter solchen Umständen alle Bemühungen und Vorsichtsmassregeln fruchtlos.

Während der ersten Zeit des Studiums der *Brusttöne* kommt es nicht selten vor, dass die, dem vorläufig angenommenen Grenztone zunächstgelegenen Untertöne

являются не *достаточно чистыми*, именно при восходящихъ и нисходящихъ гаммахъ они кажутся *слишкомъ низкими*, тогда какъ лежащіе съ нимъ рядомъ звуки фальцетнаго регистра оказываются *слишкомъ высокими*. Это явленіе замѣчается часто, когда *однѣ и тѣже звуки являются взятыми попеременно груднымъ и фальцетнымъ регистрами* (т. е. при этомъ грудные тоны являются низкими, а фальцетные—высокими).

ne semblent *pas entièrement justes*, en ce que, — en montant ou en descendant la gamme, — les *notes de poitrine* paraissent trop basses et *les notes de fausset*, qui les suivent en montant, paraissent *trop hautes;* le même phenomène se produit souvent quand les *mêmes notes* sont alternativement chantées comme notes de *poitrine* et comme notes de *fausset*, c'est-à-dire, qu'alors *la note de poitrine paraît trop basse ou la note de fausset trop haute.*

nicht ganz rein erscheinen; d. h., dass bei auf- und absteigenden Tonreihen,—die *Brusttöne zu tief* und die *höheren* zunächstgelegenen *Falsett-Töne zu hoch* erscheinen; dieselbe Erscheinung tritt oft zu Tage, wenn *dieselben Töne* abwechselnd als *Brust-* und *Falsett-*Töne gesungen werden,—das will sagen, dass bei diesem Verfahren alsdann der *Brustton zu tief*, oder der *Falsett-Ton zu hoch* ertönt:

Грудной. Note de poitrine. Brustton. — Фальцетный. Note de fausset. Falsett-Ton. — Грудной. poitrine. Brust. — Фальц. fausset. Falsett. — Грудной. poitrine. Brust. — Фальц. fausset. Falsett. — Грудной. poitrine. Brust. — Фальц. fausset. Falsett.

Слѣдуетъ, обративши вниманіе ученицы на этотъ недостатокъ, немедленно заняться исправленіемъ его. Начиная отъ и выше, отверстіе глотки должно открывать шире и свободнѣе.

Въ нижеслѣдующихъ упражненіяхъ надо пѣть звуки мрачнымъ (сомбрированнымъ) тембромъ фальцета и постепенно переходить на свѣтлый тембръ груднаго регистра, и потомъ точно также постепенно переходить опять на *прежній* (мрачный) тембръ фальцета. Это чрезвычайно полезный, но трудный методъ, которымъ рекомендуется вначалѣ пользоваться осторожно.

См. нотные примѣры № 11, стр. 43.

Особенно трудно дѣлать это упражненіе на тонахъ обоихъ регистровъ, близко лежащихъ отъ ихъ предѣльной ноты.

См. нотные примѣры № 10, стр. 42.

Далѣе слѣдуетъ упражняться, беря звуки, лежащіе ниже предѣльнаго тона (о которыхъ только что говорено) поперемѣнно то груднымъ, то фальцетнымъ регистрами. Эти упражненія дѣлаются сперва медленно, но потомъ ихъ можно постепенно ускорить.

См. нотные примѣры, стр. 43.

Мы уже говорили о необходимости пѣть *возможно ближе другъ къ другу* лежащіе въ діатонической гаммѣ органически ей принадлежащіе полутоны. Это же правило слѣдуетъ соблюдать и при чуждыхъ гаммѣ полутонахъ, напр. въ слѣдующихъ пассажахъ:

Il est alors nécessaire d'appeler sérieusement et incessamment l'attention de l'élève sur cet inconvénient, pour qu'il y soit remédié le plus promptement possible. A partir du en montant, l'ouverture semi-circulaire doit paraître plus libre et plus large.

Dans les exercices suivants, par exemple, on fera *attaquer* les notes dans le registre de *fausset*. et avec *le timbre sombre*, en les faisant *passer peu-à-peu* au registre de *poitrine* et au *timbre clair;* ensuite, on rétrogradera également peu-à-peu *de la note de poitrine* au timbre clair, ainsi obtenue, en retournant à la note du registre *de fausset*. dans le *timbre sombre*. C'est un exercice utile entre tous, mais très difficile, très fatigant en outre, comme je l'ai déjà fait observer, et qui doit avoir lieu avec la plus grande circonspection.

Voir les exemples № 11, page 43.

Cet exercice est surtout difficile relativement aux notes qui se trouvent les plus rapprochées de la limite des deux registres.

Voir les exemples № 10, page 42.

On fera exercer ensuite *dans les deux timbres alternativement*, les sons immédiatement *en dessous* de la limite, c'est-à-dire, comme il a déjà été expliqué, —*la même note* une fois dans le registre des *notes de poitrine*, et immédiatement après, également la même note dans le registre *de fausset;* ces exercices auront d'abord lieu très lentement; mais plus tard, on les fera alterner plus rapidement.

Voir les exemples, page 43.

Je signalais ci-dessus la nécessité *de faire chanter aussi près que possible l'une de l'autre* les deux notes qui forment organiquement l'intervalle *des demi-tons* dans la gamme diatonique; il va de soi, que cette règle s'applique également aux *demi-tons n'appartenant pas* précisement à la gamme du ton, comme par exemple dans des passages du genre suivant:

Man muss alsdann wiederholt die Schülerin ernstlich auf diesen Uebelstand aufmerksam machen, damit demselben so schnell als möglich abgeholfen werde. Vom an und *höher*, muss die Halsöffnung freier und weiter erscheinen.

Bei den vorzunehmenden Uebungen lasse man z. B. die Töne im *Falsett* mit *dunklem* Klang-Gepräge (timbre sombre) ansetzen, und dieselben *allmählig* zum *Brustton* in *hellem* Klang-Gepräge (timbre clair) übergehen, — und darauf dann, ebenso *allmählig* wieder, von dem so gewonnenen *Brustton* in *hellem* Klang-Gepräge, wieder zum *Falsett Ton* in *dunklem* Klang-Gepräge zurückgehen. Es ist dies ein überaus nützliches, aber sehr schwieriges Experiment, welches, — wie schon bemerkt, — besonders Anfangs, auch anstrengend, und deshalb, mit grosser Vorsicht zu leiten, ist.

Siehe Noten-Beispiele № 11, pag. 43.
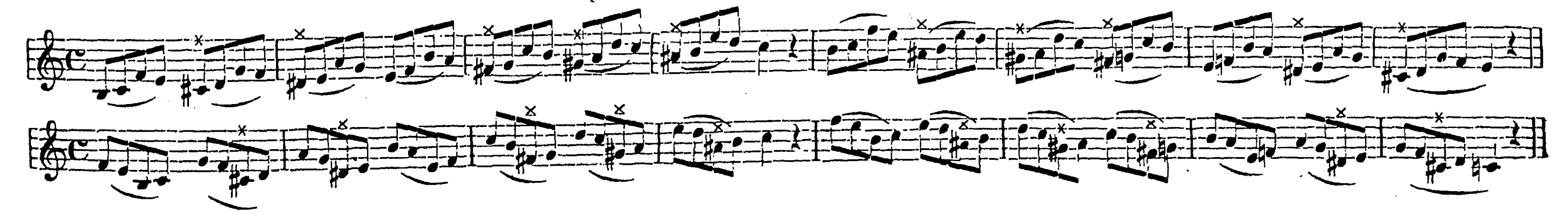
Am schwierigsten ist diese Uebung zwischen Tönen, welche der Grenzlinie der beiden Register am nächsten liegen; wie:

Siehe Noten-Beispiele № 10, pag. 42.

Alsdann lasse man die *zunächst unter* der vorläufigen Grenzlinie befindlichen Töne *abwechselnd in beiden Klangfarben* üben, d. h. wie früher erklärt worden,— *denselben Ton* einmal mit dem timbre der *Brusttöne*, und alsdann gleich unmittelbar darauf *ganz denselben Ton* mit dem timbre des *Falsetts;* zuerst lasse man diese Uebungen in sehr langsamem Zeitmaasse, und später dann in schnellerem Wechsel vornehmen.

Siehe Noten-Beispiele pag. u. 43.

Wir sprachen oben von der Nothwendigkeit, die in der diatonischen Tonleiter organisch vorkommenden *halben Töne möglichst nahe an einander singen zu lassen;* dieselbe Regel bezieht sich natürlich auch auf *leiterfremdhalbe Töne*, wie z. B. in Passagen wie folgende:



Съ ученицами, которыхъ природа не одарила способностью чистой интонаціи, самыя добросовѣстныя старанія часто остаются безполезными. Все въ пѣніи зависитъ отъ врожденной чистоты голоса и вѣрнаго слуха; тутъ, какъ уже было замѣчено прежде, нѣтъ твердой, безусловной, матерьяльно осязательной опоры. Легкая простуда, временныя состоянія организма и духа, какъ-то: возбужденіе, безпокойство, волненіе, страхъ, могутъ быть часто причиной не вѣрной интонаціи.
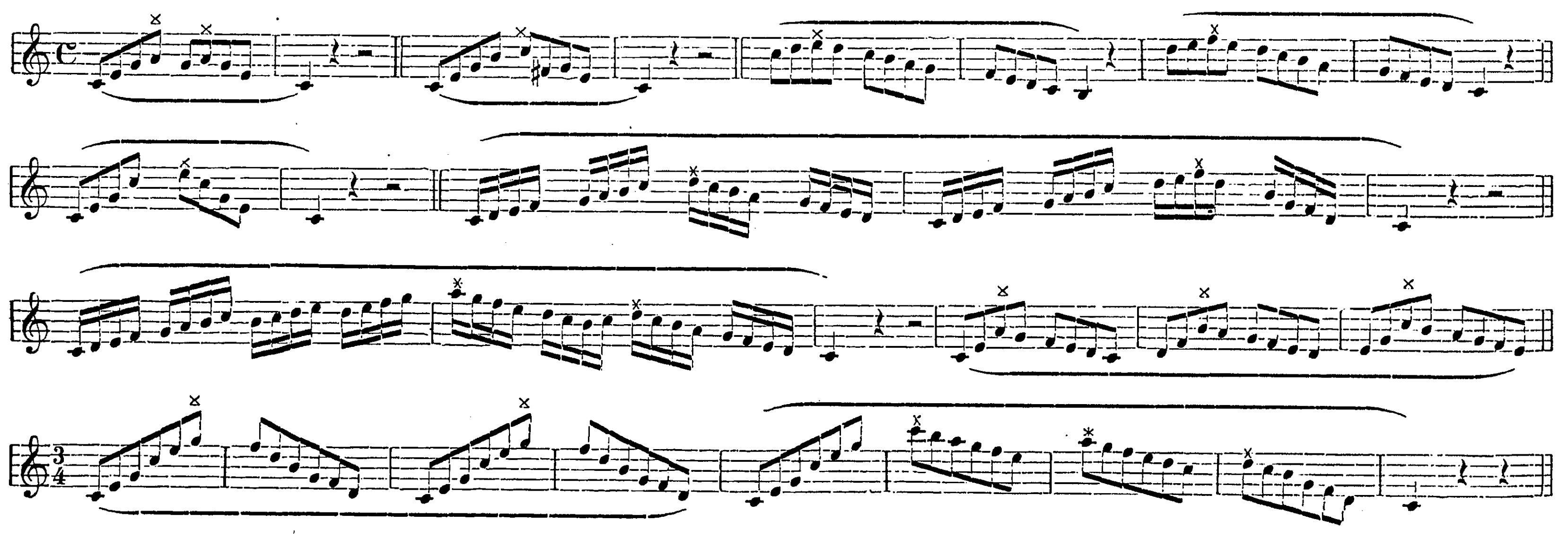
Если также и голоса, которые вообще, отличаясь чистотою интонаціи, не могутъ брать вѣрно только нѣкоторыхъ тоновъ, на что разумѣется учитель обратитъ особенное вниманіе. Вообще преподаватель относительно интонаціи долженъ быть *безпощадно строгъ*. Надо пріучать ученицъ съ самого начала занятій *акцентировать сильнѣе*, хотя и не особенно замѣтно *верхнія (высокія) ноты* въ каждой фразѣ, медленной или быстрой; безъ этого пассажъ или гамма выйдутъ недостаточно отчетливыми: *надо отчетливо слышать высокіе тоны каждой пропѣтой фразы*. Понятно, что такая акцентировка не должна переходить въ манерность и что съ теченіемъ времени и занятій интенсивность ее постепенно уменьшается:

Chez les élèves dont la *justesse d'intonation* n'est pas un don de la nature, souvent tous les efforts du professeur le plus consciencieux restent vains. Dans le chant, tout dépend de la justesse *innée* de *la voix* même, ainsi que de celle de la faculté de *l'ouïe*; comme je l'ai déjà fait observer, il n'existe pas ici de point d'appui solide, sûr, matériellement saisissable. Des légers refroidissements et d'autres états corporels momentanés, tels que l'excitation, les préoccupations, l'agitation, la peur, peuvent souvent avoir pour suite que la justesse de l'intonation ne se trouve pas irréprochablement correcte et juste.

Il y a des voix qui, douées d'une intonation correcte du reste, ont cependant certaines notes isolées, qui ne sont pas entièrement justes, et sur lesquelles le professeur devra surtout immédiatement porter son attention principale. En général, le professeur sera de la *plus rigoureuse sévérité* relativement à *la pureté irréprochable de l'intonation*. On habituera dès l'abord les élèves, par exemple, dans chaque phrase, lente ou rapide, à *accentuer toujours un peu plus* que les autres, la note supérieure, *le son le plus haut*. Cette accentuation se fera pourtant à peu près imperceptiblement, faute de quoi, la phrase paraîtra le plus souvent indistincte. *L'oreille de l'auditeur doit toujours bien distinctement entendre la note la plus élevée de chaque phrase;* il va sans dire, du reste, que ce procédé ne doit pas dégénérer en maniéré, de même qu'il disparaîtra toujours d'avantage dans le cours des études:

Bei Schülerinnen denen *Reinheit der Intonation* nicht von der Natur verliehen ist, bleiben oft alle Bemühungen des gewissenhaftesten Lehrers fruchtlos. Beim Gesange hängt Alles nur von der *angeborenen* Reinheit der *Stimme*, und dem richtigen *musikalischen Gehöre* ab; es giebt hier, wie gesagt, keinen festen, sicheren, körperlich-greifbaren Stützpunkt. Leichte Erkältungen und andere momentane körperliche Zustände, sowie Aufregung, Befangenheit, Furcht, können oft die Veranlassung sein, wenn die Intonation nicht untadelhaft rein ist.
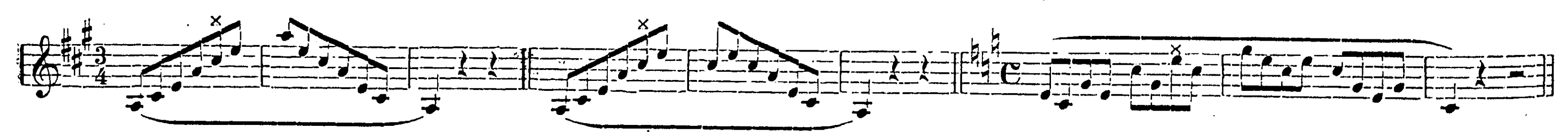
Es giebt Stimmen, die im Uebrigen rein intonirend, dennoch gewisse einzelne Töne haben, die nicht ganz rein sind,—auf welche der Lehrer alsdann sein Hauptaugenmerk zu richten hat. Im Ganzen genommen, sei der Lehrer hinsichtlich untadelhafter Reinheit der Intonation *unerbittlich streng*. Man gewöhne Schüler gleich Anfangs, z. B. *in jeder Tonreihe stets den höchsten Ton mehr als die anderen Töne* in langsamem wie in schnellerem Zeitmaasse (wenn auch fast unmerklich), *zu accentuiren;* geschieht dies nicht, so wird die Tonreihe oft undeutlich erscheinen. *Das Ohr des Zuhörers muss stets den höchsten Ton jeder gesungenen Tonreihe genau hören;* es versteht sich von selbst, dass dies nicht zur Manierirtheit ausarten darf, wie sich dasselbe auch im Verlaufe der Studienzeit immer mehr wieder abschleifen wird.



Замѣчательно, что въ пассажахъ, состоящихъ изъ разбросанныхъ аккордовъ, какъ въ нижеслѣдующихъ, вторая терція (снизу) звучитъ большею частью нѣсколько ниже

C'est un phenomène curieux que, dans les successions *montantes* par notes appartenant à l'harmonie parfaite, comme la suivante, la *deuxième tierce*, comptée de bas en haut, se chante par les commençantes d'ordinaire imperceptiblement *un peu trop bas*.

Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, dass in ackordischen *aufsteigenden* Tonreihen wie die folgende, *die zweite Terz* (von unten gerechnet), meistentheils *etwas zu tief* erklingt:



Упражненія, помѣщающіяся на стр. 215 до 237 весьма полезны для пріученія учащихся къ вѣрной интонаціи не особенно часто попадающихся интерваловъ, къ ихъ чтенію какъ глазомъ, такъ и къ удержанію слухомъ:

1) Упражненіе въ чтеніи энгармоническихъ тоновъ, имѣющихъ одинаковый звукъ,

Les exercices suivants (voir les pages 215—237), serviront utilement à assurer et à fortifier la justesse de l'intonation, à habituer les élèves à la *lecture des notes*, ainsi que l'oeil et l'oreille aux intervalles d'une occurence moins fréquente:

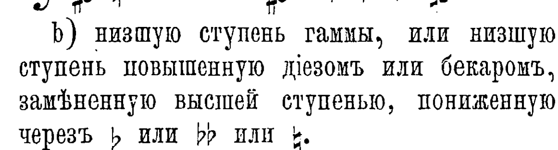
1. Exercices dans la lecture des notes *enharmoniques* (équisonnantes similantes), c'est-à-dire, de deux notes différentes, représentant *le même*

Um reine Intonation zu befestigen, Schülerinnen im Noten-Lesen, Auge und Ohr derselben auch an seltener vorkommende Intervalle zu gewöhnen, sind folgende Uebungen von pag. 215 bis pag. 237 von gutem Nutzen:

1. Uebung im Noten-Lesen *enharmonischer* (gleichbedeutender) Töne, d. h. zweier Töne, die *denselben Klang* haben, im Notensysteme aber

но стоящихъ въ нотной системѣ на различныхъ ступеняхъ и обозначающихся различно, и также имѣющихъ гармонически другое значеніе:

а) обыкновенную высшую ступень гаммы, напр. ; пониженную при посредствѣ одного бемоля или двухъ бемолей замѣщенную повышенною низшею ступенью гаммы посредствомъ діеза или двойнаго діеза, напр.



b) низшую ступень гаммы, или низшую ступень повышенную діезомъ или бекаромъ, замѣненную высшей ступенью, пониженную черезъ ♭ или ♭♭ или ♮.

son, quoiqu'elles *n'occupent pas la même place* sur les lignes ou dans les interlignes, et qu'elles possédent aussi *une autre signification* au point de vue de l'harmonie:

a) note naturellement *plus haute*
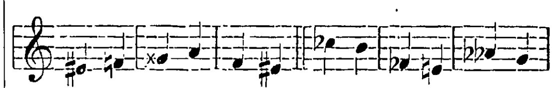
ou note plus haute *abaissée* par un ♭

on par deux ♭♭ remplacée par une note plus *basse*, rehaussée par un ♯ ou par un double ♯ — x:

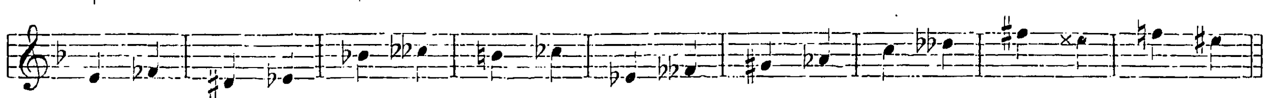
b) note naturellement plus *basse*, ou, note plus basse, rehaussée par un ♯ ou par un ♮, remplacée par une note *plus haute*, *abaissée* par un ♭, un double ♭(♭♭) ou un ♮:

nicht auf derselben Stufe stehen, und *verschieden bezeichnet werden*, auch harmonisch eine andere Bedeutung haben:

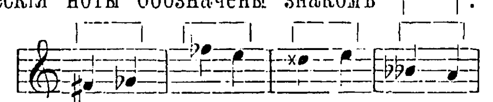
a) eine, in der Tonleiter natürlich *höhere* Note , oder eine, durch ein ♭ oder zwei ♭♭ *erniedrigte* höhere Note, von einer *tieferen*, durch ein ♯ oder Doppel-Kreuz x erhöhte Note, abgelöst:



b) eine natürlich *tiefere* oder eine, durch ein ♯ oder ♮ erhöhte tiefere Note, von einer *höheren*, durch ein ♭ oder Doppel-Be ♭♭, oder ♮ *erniedrigte* Note, abgelöst:



Въ слѣдующемъ упражненіи энгармоническія ноты обозначены знакомъ ⌐‾‾¬ :

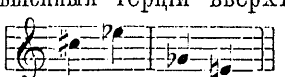


2) *Измѣненные интервалы.*

а) Чрезмѣрныя секунды вверхъ и внизъ

в) Уменьшенныя септимы, получающіяся посредствомъ обращенія чрезмѣрныхъ секундъ, тоже вверхъ и внизъ

с) Уменьшенныя терціи вверхъ и внизъ



d) Чрезмѣрныя сексты, получающіяся при обращеніи уменьшенныхъ терцій, вверхъ и внизъ

е) Чрезмѣрныя терціи вверхъ и внизъ

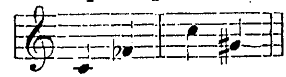
f) Уменьшенныя сексты, получающіяся при обращеніи чрезмѣрныхъ терцій



g) Чрезмѣрныя квинты

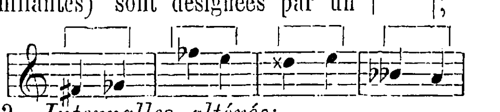


h) Уменьшенныя кварты, получающіяся при обращеніи чрезмѣрныхъ квинтъ



Я предполагаю конечно, что учащимся извѣстны интервалы и ихъ обращенія, т. е. что

Dans l'exercice suivant, les notes enharmoniques (similantes) sont désignées par un ⌐‾‾¬;



2. *Intervalles altérés*:

a) *Secondes augmentées* montantes et descendantes:

b) *Septièmes diminuées*, obtenues par renversement de la seconde augmentée, montantes et descendantes

c) *Tierces diminuées*, montantes et descendantes

d) *Sixtes augmentées*, produites par le renversement de la tierce diminuée; montantes et descendantes:

e) *Tierces augmentées*; montantes et descendantes:

f) *Sixtes diminuées*, produites par le renversement de la tierce augmentée; montantes et descendantes:
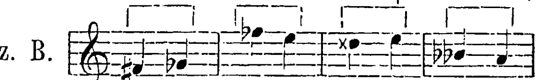
g) *Quintes augmentées*, montantes et descendantes:

h) *Quartes diminuées*, obtenues par le renversement des quintes augmentées; montantes et descendantes:

Je présuppose naturellement que les élèves possèdent déjà la connaissance entière de tous les divers intervalles, de même, qu'elles n'ignorent également pas que *le renversement des intervalles* produit:

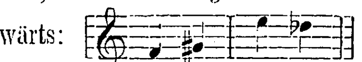
In der folgenden Uebung sind die enharmonisch-verwechselten Noten durch ein ⌐‾‾¬ bezeichnet,

z. B.

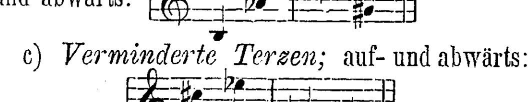


2. *Alterirte Intervalle:*

a) *Uebermässige Secunden;* auf- und abwärts:



b) Durch Umkehrung der übermässigen Secunde entstandene *verminderte Septimen*; auf- und abwärts:



c) *Verminderte Terzen;* auf- und abwärts:

d) Durch Umkehrung der verminderten Terz entstandene *übermässige Sexten;* auf- und abwärts:
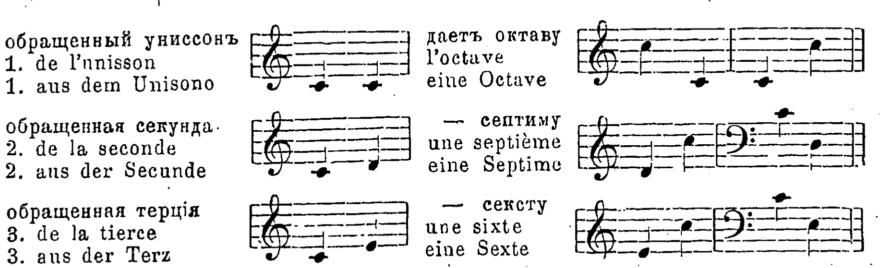
e) *Uebermässige Terzen;* auf- und abwärts:

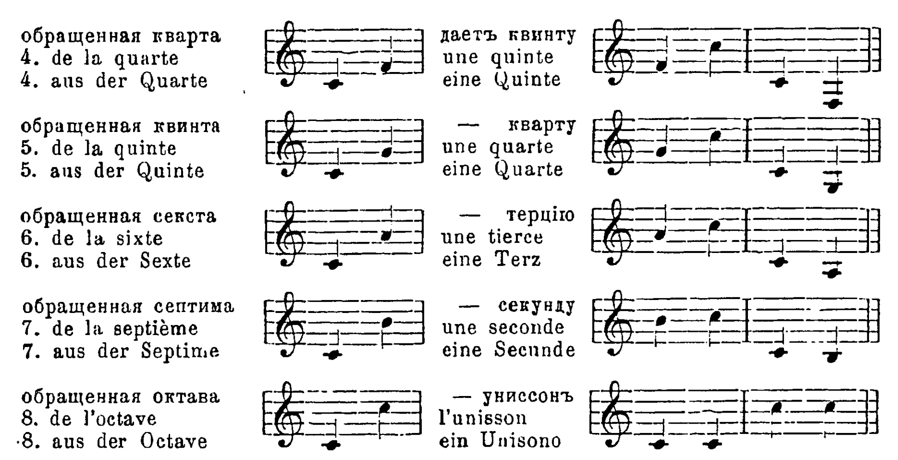
f) Durch Umkehrung der übermässigen Terzen entstandene *verminderte Sexten;* auf- und abwärts:

g) *Uebermässige Quinten*; auf- und abwärts:

h) Durch Umkehrung der übermässigen Quinte entstandene *verminderte Quarten;* auf- und abwärts:

Ich setze natürlich voraus, dass der Schülerin die Kenntniss der möglich-verschiedenen vorkommenden Intervalle geläufig ist, sowie, dass derselben hinlänglich bekannt ist, dass durch *Umkehrung der Intervalle* entstehen:





Извѣстно, что подъ *обращеніемъ* интерваловъ разумѣютъ перемѣщеніе на октаву вверхъ нижняго изъ 2 интерваловъ или перемѣщеніе на октаву внизъ верхняго изъ 2 интерваловъ

Извѣстно также, что обращеніе всегда измѣняетъ характеръ интерваловъ въ противуположный порядокъ, напр.

1) *большой* интервалъ въ обращеніи дастъ *малый*

2) *малый* интервалъ—дастъ *большой*

3) Чрезмѣрный интервалъ—дастъ уменьшенный

4) Уменьшенный интервалъ—дастъ чрезмѣрный

При обозначеніи цифрами получается слѣдующій результатъ
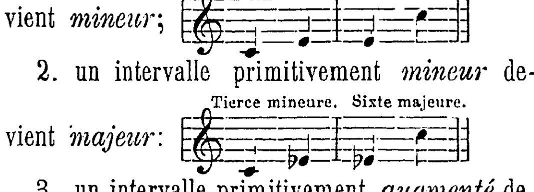
Изъ 1	образуется	8
» 2	»	7
» 3	»	6
» 4	»	5
» 5	»	4
» 6	»	3
» 7	»	2
» 8	»	1

X.
Гамма.

Діатоническую мажорную гамму надо изучать во всѣхъ тональностяхъ путемъ указаннымъ нижеслѣдующими примѣрами, исходя каждый разъ съ новой ступени гаммы:

On sait que l'on entend par le *renversement* d'un intervalle, la *transposition* de la *plus basse* de deux notes à une *octave plus haute*, par exemple: ou celle de la *plus haute* de deux notes à *une octave plus basse*, et enfin que, par rapport au caractère des intervalles, *le renversement* produit toujours le *rapport opposé*, en ce que:

1. Un intervalle primitivement *majeur* devient *mineur*;



2. un intervalle primitivement *mineur* devient *majeur*:

3. un intervalle primitivement *augmenté* devient *diminué*:

4. un intervalle primitivement *diminué* devient *augmenté*:

Rendues en chiffres, ces transpositions donnent, comme on le sait, le résultat suivant:

1	se transforme	en	8,
2	»	»	7,
3	»	»	6,
4	»	»	5,
5	»	»	4,
6	»	»	3,
7	»	»	2,
8	»	»	1,

Un intervalle *majeur* devient *mineur;*
un intervalle *mineur* devient *majeur;*
un intervalle *augmenté* se trouve *diminué;*
un intervalle *diminué* se trouve *augmenté*.

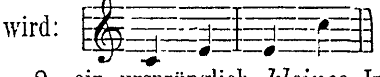
X.
Gamme (Scala).

On fera exercer à l'élève dans tous les tons, de la manière indiquée dans les exemples suivants, la gamme diatonique majeure, en partant successivement de chacune de ses différentes notes:

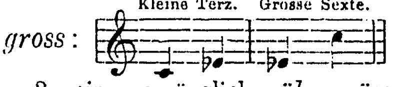
Unter *Umkehrung* eines Intervalls versteht man bekanntlich die Versetzung des *tieferen* zweier Töne *um eine Octave* höher, z. B. , oder, die Versetzung des *höheren* der beiden Töne um *eine Octave tiefer*

So wie hinsichtlich der *Eigenschaft* der Intervalle, durch die Umkehrung stets *das entgegengesetzte Verhältniss* geschaffen wird, indem so:

1. ein ursprünglich *grosses* Interval—*klein* wird:

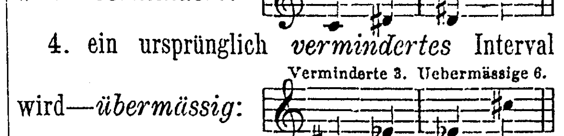


2. ein ursprünglich *kleines* Interval wird—*gross*:

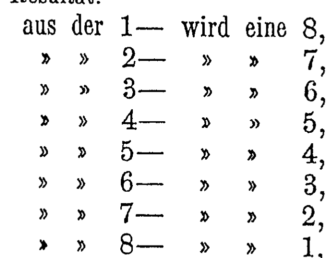


3. ein ursprünglich *übermässiges* Interval wird—*vermindert*:

4. ein ursprünglich *vermindertes* Interval wird—*übermässig*:



Durch Zahlen bezeichnet, entsteht bekanntlich folgendes Resultat:

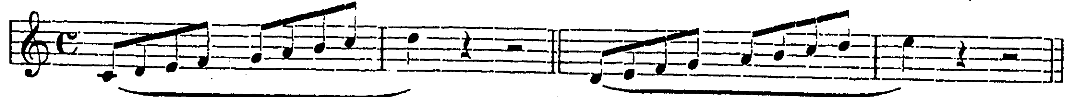


aus der 1—	wird	eine	8,
» » 2—	»	»	7,
» » 3—	»	»	6,
» » 4—	»	»	5,
» » 5—	»	»	4,
» » 6—	»	»	3,
» » 7—	»	»	2,
» » 8—	»	»	1,

Ein *grosses* Interval wird *klein*,
ein *kleines* » » *gross*,
ein *übermässiges* Interval wird *vermindert*
u. ein *vermindertes* » » *übermässig*.

X.
Tonleiter (Scala).

Man lasse die diatonische Dur-Tonleiter,—von den verschiedenen Tönen derselben ausgehend,—in der Weise, wie sie in dem folgenden Beispiele bezeichnet ist,—in allen Tonarten üben:
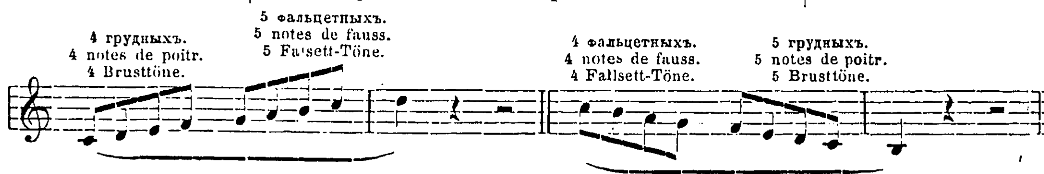


См. примѣры № 12 стр. 44. | *Voir les exemples № 12, page 44.* | *Siehe Notenbeispiele № 12, pag. 44.*

Если ученица не достаточно музыкальна, такъ что безъ помощи фортепьяно не въ состояніи опредѣлить тонъ въ которомъ поетъ, то ей надо помочь слѣдующимъ образомъ: при началѣ каждаго пассажа или упражненія указывается *сколько грудныхъ нотъ* придется ей взять. Напр. въ восходящей гаммѣ C-dur придется взять четыре грудныхъ ноты и пять фальцетныхъ, а въ нисходящей—четыре фальцетныхъ и пять грудныхъ нотъ:

Dans le cas, où l'élève ne serait pas assez bonne musicienne pour distinguer, sans l'aide du piano, *le ton dans lequel elle chante*, on l'aidera d'abord, en lui indiquant d'avance, à chaque phrase ou à tout autre exercice, le nombre *des notes de poitrine*, etc., qu'elle doit chanter; on lui signalera par exemple, au commencement, que, l'exercice suivant, dans la gamme *montante* en ut—(C) majeur, présente *d'abord:* 4 notes de poitrine, puis 5 notes de fausset, et dans la gamme *descendante* en ut majeur, d'abord 4 notes de fausset, puis 5 notes de poitrine:

Ist die Schülerin nicht so musikalisch gebildet, dass sie—ohne Hülfe des Claviers—hört, *in welcher Tonart sie singt*, so komme man ihr Anfangs dadurch zu Hülfe, dass man derselben bei jeder Tonreihe oder anderen Uebung vorher sagt, *wie viele Brusttöne*, und so weiter, sie zu singen hat; so belehre man sie Anfangs z. B. dass in der folgenden Uebung, in der *aufsteigenden* Tonleiter von C-dur, zuerst: 4 Brusttöne und 5 Töne des Falsetts,—in der *herabsteigenden* Tonleiter von C-dur, zuerst: 4 Töne des Falsetts und 5 Brusttöne vorkommen:



Когда ученицѣ объяснено, что рѣчь идетъ о грудныхъ или фальцетныхъ нотахъ, то для избѣжанія потери времени ей сообщается объ этомъ только въ первомъ тактѣ и потомъ при продолженіи упражненія можно будетъ просто сообщать ихъ число: 1, 2, 3, 4 и т. д.

См. нотные примѣры № 12, стр. 44.

Органическое построеніе гаммы обусловливаетъ постепенное и ровное *уменьшеніе* числа грудныхъ нотъ и такое же *увеличеніе* числа фальцетныхъ нотъ при повышеніи восходящей гаммы на ступень.

Dès qu'on lui aura indiqué qu'il s'agit, ou de notes de poitrine, ou de notes de fausset, pour ne pas perdre inutilement de temps, on n'a plus besoin de le lui signaler qu'à la première mesure,—et, dans le cours de l'exercice, on se contentera de lui dire tout simplement: 1,—2,—3,—4,— etc.

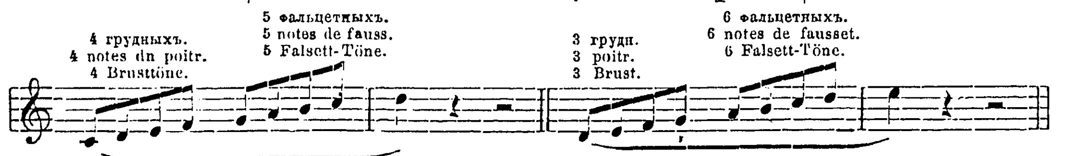
Voir les exemples № 12, page 44.

Vu la construction organique de la gamme, il se présente naturellement dans le cours de ces exercices, la particularité, que la *gamme montante* aura successivement chaque fois *une note de poitrine* de *moins* et *une note de fausset de plus:*

Hat man der Schülerin erklärt, dass entweder,—von Brust- oder Falsett-Tönen—die Rede ist, so braucht man,—um nicht unnütz Zeit zu verlieren,—dies nicht mehr, als nur im ersten Takte zu bemerken, indem man derselben, im späteren Verlaufe der Uebung, nur ganz einfach zuruft: 1—2—3—4, u. s w.

Siehe Notenbeispiele № 12, pag. 44.
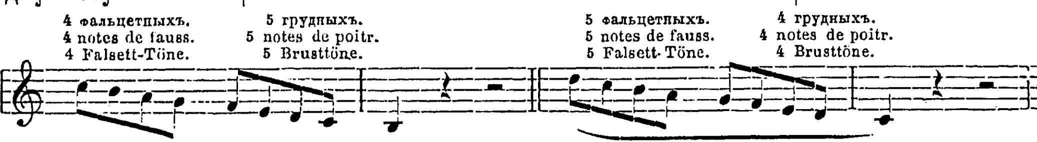
Es liegt in der organischen Construction der Tonleiter, dass bei diesen Uebungen, im weiteren Verlaufe, in der *aufsteigenden* Scala, jedesmal—der *Brusttöne* immer *einer weniger*, und der *Falsett-Töne einer mehr* eintritt:



Точно также, какъ и при нисходящей гаммѣ происходитъ то же явленіе: число фальцетныхъ нотъ увеличивается, а грудныхъ—уменьшается на одну ноту

tout comme c'est l'inverse qui se présente dans la gamme *descendante*, en ce que, à chaque fois, il y a successivement une *note de fausset de plus* et une *note de poitrine de moins:*

wie bei der *herabsteigenden* Tonleiter eben gerade das entgegengesetzte Verhältniss eintritt, indem alsdann jedesmal der Falsett-Töne,—immer *einer mehr*, und der Brusttöne *einer weniger* wird:



См. нотные примѣры № 14, стр. 54.
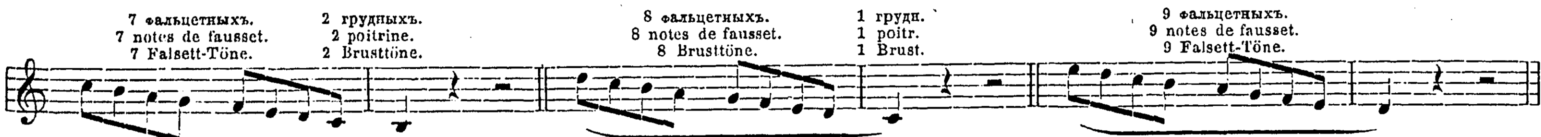
Позднѣе при упражненіи въ нисходящихъ гаммахъ въ быстромъ темпѣ не надо мѣнять регистровъ на первой нотѣ груднаго регистра, предписывавшейся до сихъ поръ для пассажей въ медленномъ темпѣ, но надо *удерживать* сколь можно болѣе регистръ фальцета, бывшій точкой исхода:

Voir les exemples № 14, page 54.
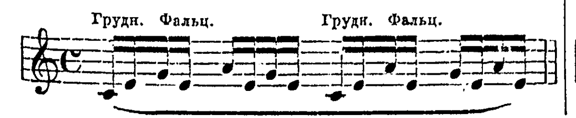
Plus tard dans l'exercice de la gamme *descendante sur un temps rapide*, on ne fera pas *changer* les registres au premier son du registre de poitrine, prescrit jusqu'ici à un temps lent, mais alors on fera *garder* aussi longtemps que possible le registre de fausset qui a servi de point de départ:

Siehe Noten-Beispiele № 14, pag. 54.
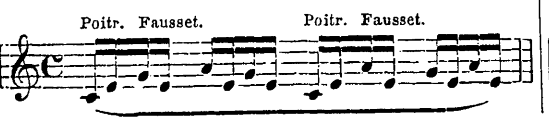
Später lasse man beim Ueben der *herabsteigenden* Tonleiter, *in schnellem tempo*, die Register *nicht* bei dem bis jetzt bei langsamem tempo vorgeschriebenen ersten Tone des Brustregisters *wechseln*, sondern,—man lasse vielmehr das Falsett-Register von welchem man ausgegangen, so lange als thunlich *beibehalten*:
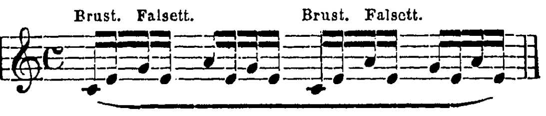


Точно также и въ другихъ упражненіяхъ при быстромъ темпѣ (какъ напр. ниже), не надо постоянно мѣнять регистровъ. Если съ груднаго регистра перешли на фальцетъ, то *на немъ слѣдуетъ и оставаться:*



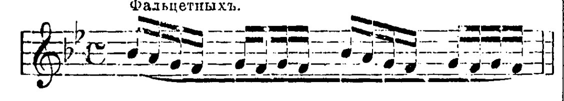
A un temps rapide, dans d'autres exercices, comme par exemple dans les exercices suivants,—on ne fera pas non plus *continuellement changer* les deux registres; si l'on est *parti* du registre de poitrine, et que l'on a passé au registre de fausset, *on y restera*, comme par exemple:



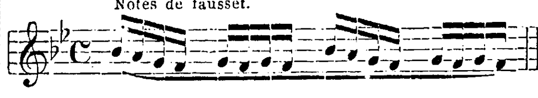
Ebensowenig lasse man *in schnellem tempo* bei anderen Uebungen, wie etwa folgende, *fortwährend* die beiden Register *wechseln*, sondern,—wenn man vom Brustregister *ausgegangen*, und in das Falsettregister übergegangen ist, *so verbleibe man im Falsettregister*, z. B.



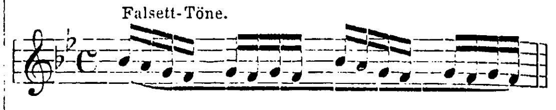
Точно также, начавши съ фальцета, слѣдуетъ уже оставаться на немъ, *вовсе не трогая груднаго регистра.*



et de même, quand on est *parti du registre de fausset*, *on y restera* entièrement *sans entrer du tout dans le registre de poitrine*



und geht man *vom Falsettregister aus*, so *bleibe man* gänzlich in demselben, *ohne in das Brustregister einzutreten*:



Акцентировка.
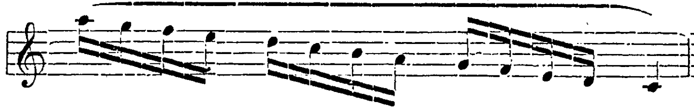
Надо не только ставить твердо первую ноту каждаго пассажа, но и *всѣ отдѣльныя ноты его* оттѣнять извѣстнымъ образомъ, заботливо однако связывая ихъ вмѣстѣ. Каждый звукъ долженъ быть спѣтъ совершенно точно во время, принадлежащее ему въ тактѣ; между двумя звуками, какъ уже замѣчено прежде, не должно быть пустаго пространства и каждый изъ нихъ долженъ непосредственно идти за предшествовавшимъ звукомъ. Рядъ слѣдующихъ одинъ за другимъ звуковъ долженъ дѣлать впечатлѣніе жемчужнаго ожерелья, гдѣ всѣ жемчужины плотно прилегаютъ одна къ другой и вмѣстѣ съ тѣмъ находятся на одной нити. Въ нисходящей гаммѣ ровности звука достигнуть труднѣе чѣмъ въ восходящей. Тутъ надобно позаботиться, чтобы ученица такъ овладѣла бы голосомъ, чтобы звуки, если можно такъ выразиться, не ускользали бы отъ нея, чтобы *при нисхожденіи они не катились слишкомъ быстро.* Пассажи этого рода, особливо въ началѣ занятій, слѣдуетъ пѣть нѣсколько медленнѣе, акцентируя довольно значительно каждую ноту, не расширяя горла и не увеличивая силы голоса.

Accentuation des notes.

On veillera attentivement à ce que non seulement *le premier son* de chaque suite de notes soit attaqué fermement, mais encore à ce que *chaque son de la suite entière* soit scrupuleusement accentué, tout en le *liant* consciencieusement avec le son suivant. Chaque son isolé doit être chanté *rigoureusement dans le rhythme* indiqué par la mesure; *entre* un son et le son suivant, on ne laissera, comme je l'ai déjà fait observer, jamais d'espace vide, et le son suivant viendra *immédiatement* après son prédécesseur; une suite de sons qui se succèdent immédiatement devra paraître comme un collier de perles, où une perle suit immédiatement la précédente, sans espace vide entre elles, et où toutes paraissent être rangées comme sur *un seul et même fil*. Il est presque plus difficile d'atteindre ce but dans la gamme *descendante* que dans la gamme ascendante. Dès l'abord, on veillera rigoureusement à ce que l'élève s'efforce immédiatement de parvenir à mettre sa voix tellement en son pouvoir, que, si je puis m'exprimer ainsi, les sons ne *lui échappent pas*, qu'ils *ne roulent pas en descendant trop rapidement;* en ce cas, dans les passages de ce genre, et surtout au commencement, on fera chanter *l'élève un peu plus* lentement, en *marquant davantage chaque note*, sans élargir le larynx, ni augmenter la force de la voix:

Markiren, Accentuiren der Töne.

Man achte sehr darauf, dass nicht nur *der erste Ton* jeder Tonreihe ganz fest angesetzt, sondern, *dass in der ganzen Tonreihe*,—*jeder einzelne Ton* gewissenhaft markirt, obgleich dennoch, legato, mit dem nächstfolgenden Tone gut *verbunden* werde. Jeder einzelne Ton muss *rhythmisch ganz genau* in dem ihm in der Takt-Eintheilung zukommenden *Zeitmaasse* gesungen werden; *zwischen* einem und dem ihm folgenden Tone, darf, wie bereits bemerkt, kein leerer unausgefüllter Zwischenraum bemerkbar werden, so dass stets, der nächstfolgende Ton dem vorhergehenden *unmittelbar*, gleichsam, wie auf dem Fusse, folgt; eine Reihe aufeinander-folgender Töne muss gleichsam, wie eine Perlenschnur erscheinen, wo eine Perle dicht (ohne leeren Zwischenraum) neben der anderen,—und alle sich, wie auf *einen* Faden gereiht, befinden. Bei der *herabsteigenden* Tonleiter ist dies fast schwerer als bei der aufsteigenden, zu erreichen: hier hat man gleich Anfangs sehr darauf zu achten, dass die Schülerin sofort sucht, ihre Stimme dergestalt in ihrer Macht zu haben, dass ihr die Töne (wenn ich mich so ausdrücken kann) nicht *entgleiten*, — dass sie nicht *zu schnell herabrollen*. In solchem Falle, lasse man solche Passagen (besonders Anfangs)—ohne den Kehlkopf zu erweitern, noch die Kraft der Stimme zu verstärken,—*etwas langsamer singen* und *stärker markiren:*





Особенно надо обратить вниманіе на *первыя высокія* и на *послѣднія нижнія ноты*. На первыхъ порахъ слѣдуетъ пѣть упражненія — я настаиваю на этомъ строжайшимъ образомъ — медленно, потому что многія вещи кажутся легче удающимися въ быстромъ темпѣ. Вообще не слѣдуетъ никогда оставлять безъ немедленнаго исправленія и безъ указанія средствъ къ исправленію ничего *неточнаго*, напр., дурно взятые звуки, невѣрную интонацію и пр. Слѣдуетъ во время пріучать учепицъ не тащить понапрасну ни первой, ни послѣдней ноты, т. е. не задерживать и не увеличивать величину ноты, ошибки которыя иногда трудно исправить. Такъ, учащіеся вообще склонны пѣть напр. подобные пассажи

On portera à cet égard principalement son attention sur les *premières notes hautes* et sur *les dernières notes basses.* Aux premiers temps de l'enseignement, je recommande, tout spécialement, de veiller avec sévérité à ce que tous les exercices soient chantés en temps *lent*, car il y a bien des choses qui *semblent* réussir plus facilement et mieux dans un temps plus rapide; en outre, on ne laissera *jamais* rien passer d'incorrect, comme par exemple des notes mal attaquées, des intonations fausses, etc. etc., sans le corriger *immédiatement*, et indiquer les moyens de l'améliorer.

De bonne heure, on habituera les élèves à ne *traîner* inutilement ni sur le premier son ni sur le son *final* d'une suite de notes, c'est-à-dire à *rallentir*, *allonger* la valeur rhythmique propre à cette note, faute qu'il est souvent très difficile d'empêcher; ainsi, les élèves sont généralement disposées à chanter des passages comme celui-ci,

Man richte dabei die Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die *ersten hohen* und die *letzteren tiefen Töne.* Während der ersten Zeit des Unterrichts empfehle ich ganz besonders,—streng darauf zu halten, dass alle vorzunehmenden *Uebungen* in *langsamem tempo* gesungen werden, denn es giebt Vieles, das in schnellerem Zeitmaasse leichter und besser zu gelingen *scheint;*—auch lasse man überhaupt *niemals* irgend etwas Fehlerhaftes, wie z. B. falschen Ton-Ansatz, unreine Intonation u. s. w., durchschlüpfen, ohne es *sofort* zu rügen, und die Mittel, es zu verbessern, anzugeben.

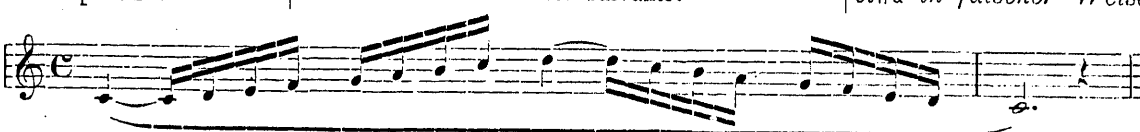
Schüler sind frühzeitig daran zu gewöhnen, weder den *Anfangs-* noch den *Schluss*-Ton einer Tonreihe unnöthigerweise zu *verschleppen* oder, über den ihm zukommenden rhythmischen Werth hinaus, *auszuhalten*, zu *verlängern*, welches ihnen oftmals recht schwer wird; so werden sie zumeist geneigt sein, Passagen wie diese:



слѣдующимъ неточнымъ образомъ:

de la manière incorrecte suivante:

etwa *in falscher Weise* derart zu singen:



Часто также звуки не связываются какъ должно, но поются неровно, какъ бы хромая, фальшиво, при чемъ измѣняется характеръ и ритмъ фразы. Напр. фразу



споютъ такъ:

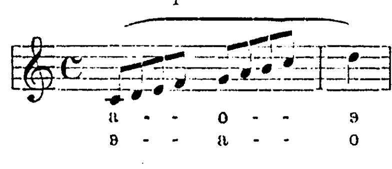


или
ou
oder

При трудныхъ упражненіяхъ въ бѣглости, слѣдуетъ наблюдать, чтобы учащіеся *строго соблюдали тактъ*, не перескакивая черезъ встрѣчающіяся паузы,— напротивъ, выдерживали, высчитывали бы ихъ вполнѣ.

Рядъ тоновъ, слѣдующихъ быстро одинъ за другимъ, быстрые пассажи, называются по итальянски volata, по французски—roulade (также Vocalisation rapide), по нѣмецки Kehlfertigkeit

Часто бываетъ, что учащійся, особливо въ началѣ занятій, безсознательно, и даже не зная о причиняемомъ имъ себѣ вредѣ, перемѣняетъ во время пѣнія гласныя буквы. Чаще всего слышится гласная *а* вмѣстѣ съ *о*, *ао* или *э*. Напр.:



XI.

Фортепьянное сопровожденіе.
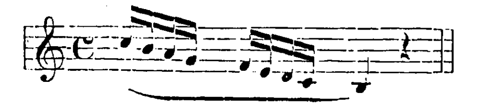
Возвращаюсь снова къ тому, о чемъ уже говорила, именно къ совѣту — употреблять фортепьянный аккомпаниментъ при обученіи пѣнію *возможно легкій и простой, но музыкально правильный*. Профессоръ тогда въ состояніи обратить полное вниманіе на ученицу; между тѣмъ слухъ послѣдней заранѣе пріучается къ хорошей, естественной гармоніи. Аккомпаниментъ не долженъ заглушать пѣніе. Весьма полезно учителю отъ времени до времени оставлять пѣть ученицу совсѣмъ безъ аккомпанимента, для лучшаго и полнѣйшаго наблюденія за ея ошибками. Но никакимъ образомъ не слѣдуетъ пріучать учащихся къ фортепьянному сопровожденію въ унисонъ исполняемыхъ ими упражненій: аккомпанементъ долженъ быть всегда простой, безъ претензій, музыкально *правильный* и *строго ритмическій*.

XII.

Минорный ладъ.

На минорный ладъ во всѣхъ извѣстныхъ мнѣ методахъ пѣнія (кромѣ Школы пѣнія Ферд. Зибера), обращается замѣчательно

Souvent aussi, des notes, au lieu d'être bien *liées*, suivant la prescription, se chantent inégalement, d'une façon raboteuse faussant le débit musical, ainsi que le *rhythme;* par exemple, au lieu de chanter:



on chantera vicieusement de la manière suivante:
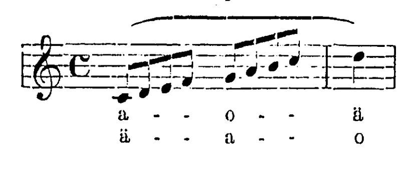


или
ou
oder

Quand les études déjà avancées permettent des exercices d'agilité plus difficiles, on veillera surtout à ce que l'élève *chante toujours*, *non seulement rigoureusement en mesure*, mais ensuite, à ce qu'elle *néglige point les pauses* dans le rhythme, et qu'elle y fasse scrupuleusement attention, *en les comptant avec la plus consciencieuse exactitude selon la mesure*.

Des notes qui se suivent *rapidement*, les passages *rapides*, se nomment en italien *volata*, en français *roulade* ou *Vocalisation rapide*.

Il est d'occurence assez fréquente que, *sans le vouloir*, et,—surtout au commencement,—sans même en avoir la conscience, les élèves *changent* la *voyelle* pendant le chant; c'est surtout la voyelle *a* qu'ils font alterner avec *o*, *ao* ou *ä*, comme le montre l'exemple suivant:



XI.

Accompagnement du piano.

Je reviens encore une fois sur une circonstance que j'ai déjà signalée, savoir que je recommande en général un accompagnement de piano *facile*, *aussi simple que possible* et *correct au point de vue musical;* le professeur est alors à même,—comme je l'ai déjà signalé,—de porter exclusivement son attention sur l'élève; en outre, l'oreille de l'élève s'habitue de bonne heure à une suite d'accords convenable et correcte. L'accompagnement du piano ne sera jamais assez *fort* pour couvrir le chant. Souvent même, il sera très bien de faire chanter l'élève de temps à autre *sans accompagnement aucun*, pour être en état de suivre et de contrôler plus distinctement les fautes qu'elle pourra faire; le professeur se gardera toujours de gâter l'élève *en jouant continuellement l'exercice simultanément avec le chant*, et il se tiendra autant que possible à un accompagnement discret, simple, mais correct au point de vue musical et *rigoureusement rhythmique*.

XII.
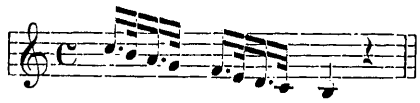
Le Mode mineur.

Un fait étrange, c'est, qu'à l'exception de l'École de chant de M. le professeur Ferdinand *Sieber*, les Écoles de chant à moi connues ne

Auch werden oftmals Tonreihen statt, wie vorgeschrieben, *gebunden* zu werden,—unegal, holperich, falsch in der Vortragsweise, und *rhythmisch-fehlerhaft*, gesungen; wie z. B. anstatt:

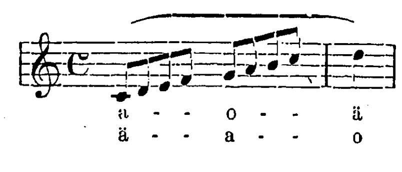


fehlerhaft, etwa in folgender Weise:



Besonders bei fortgeschrittenem Studium, und schwierigeren Geläufigkeits-Uebungen, halte man Schüler an, *stets streng im Takt zu singen*, die vorkommenden *Pausen nicht zu überspringen*, sondern,—dieselben stets *ganz genau* und *gewissenhaft aus-zu-zählen*. *Schnell* auf einander folgende Töne, die Geläufigkeit *schneller* Passagen, nennt man: italienisch *Volata*, französisch *roulade*, auch wohl *Vocalisation rapide;* deutsch, *Kehlfertigkeit*.

Die Erscheinung ist nicht selten, dass Schüler, ganz *ohne es zu beabsichtigen*, ja,—(besonders Anfangs)—selbst, *ohne sich dessen bewusst zu sein*, den *Vocal* während des *Singens verändern;* am häufigsten hört man so den Vocal *a*, mit *o*, *ao* oder *ä* abwechseln, wie z. B.



XI.

Klavier-Accompagnement.

Ich komme nochmals darauf zurück, dass ich *beim Unterrichte* im Allgemeinen eine *leichte*, *möglichst einfache*, aber *musikalisch-richtige Klavierbegleitung* empfehle; der Lehrer ist dann,—wie bereits früher bemerkt,—im Stande, ganz ausschliesslich seine Aufmerksamkeit auf die Schülerin verwenden zu können; ausserdem gewöhnt sich das Ohr derselben schon früh an gute natürliche Ackordfolgen. Die Klavierbegleitung sei niemals *so stark*, dass sie den Gesang übertöne. Der Lehrer thut sogar oftmals sehr wohl, von Zeit zu Zeit die Schüler *gänzlich ohne Begleitung* singen zu lassen, um vorkommende Fehler deutlicher hören und controlliren zu können; keineswegs aber verwöhne der Lehrer die Schüler *durch stetes Mitspielen* der *Uebungen*, sondern, halte sich so viel als möglich an discretes, einfaches, aber, musikalisch-richtiges, *streng rhythmisches*, Accompagniren.

XII.
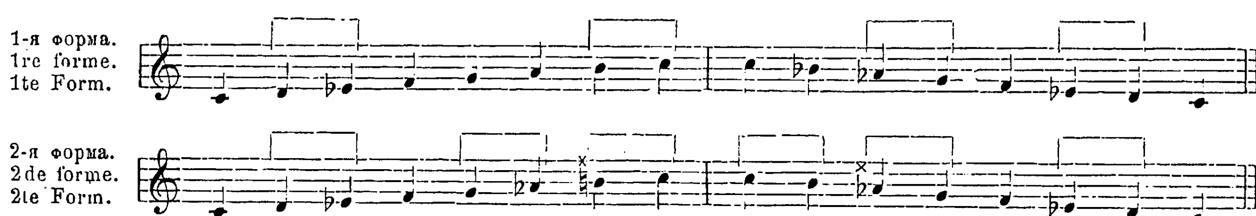
Die Moll-Tonart.

Die *Moll*-Tonart findet in den mir bekannten Gesangschulen,—(mit Ausnahme der Gesangschule des Herrn Prof. Ferdinand Sieber,—) merkwür-

мало вниманія, такъ что для него не бываетъ никакихъ упражненій; однако эти упражненія не только полезны, но просто *необходимы*. Упражненія въ минорныхъ гаммахъ восходящихъ и нисходящихъ я уже потому считаю нужными и пригодными для развитія слуха учащихся, что послѣднимъ по большей части дается съ чрезвычайнымъ трудомъ возможность брать чисто интервалъ чрезмѣрной секунды, встрѣчающійся во второй, гармонической формѣ минорной гаммы.

consacrent qu'une attention minime au *mode mineur*, de même que l'on peut constater un manque tout spécial d'exercices de chant dans ce mode; cependant, d'après ma conviction, les exercices en question sont non-seulement utiles à tous égards, mais encore parfaitement *nécessaires*. Je considère en outre des exercices *dans la gamme mineure montante* et *descendante* comme utils, et propres à former l'ouïe musicale des élèves déjà par la circonstance que, surtout dans la seconde forme de cette gamme,

digerweise nur geringe Beachtung, sowie es besonders sehr an Gesangübungen in derselben fehlt; ich habe jedoch die Erfahrung gemacht, dass dieselben dennoch nicht nur überaus nützlich, sondern durchaus *nothwendig* sind. Uebungen in der *auf-* und *absteigenden Moll-Tonleiter* halte ich schon deshalb für zweckmässig und bildend für das Gehör der Schüler, weil—besonders in der zweiten Form derselben



См. нотные примѣры № 13, стр. 49 и № 15, стр. 58.

Считаю особенно полезнымъ заставлять исполнять всевозможные быстрые пассажи одновременно также и въ минорномъ ладу; всего лучше перемежать ихъ съ упражненіями въ мажорномъ ладу, такъ чтобы упражненіе въ мажорѣ тотчасъ же было спѣто ученицей въ минорѣ *безъ измѣненія*, безъ приготовленія и безъ фортепьяно—и на оборотъ, упражненіе въ минорѣ ученица повторитъ тотчасъ же въ мажорномъ ладу. Учитель не долженъ помогать ни игрой на фортепьяно, ни своимъ пѣніемъ: онъ долженъ только, сыгравши какое нибудь упражненіе въ мажорѣ, сказать просто учащемуся — *минорѣ!* или наоборотъ, послѣ того какъ ученица споетъ упражненіе въ минорѣ, сказать — *мажорѣ!* Это все равно что внезапная транспонировка

les élèves ont généralement de la difficulté à chanter juste l'intervalle de la *seconde augmentée* qui s'y trouve, et que j'ai marqué ici par une petite ×.

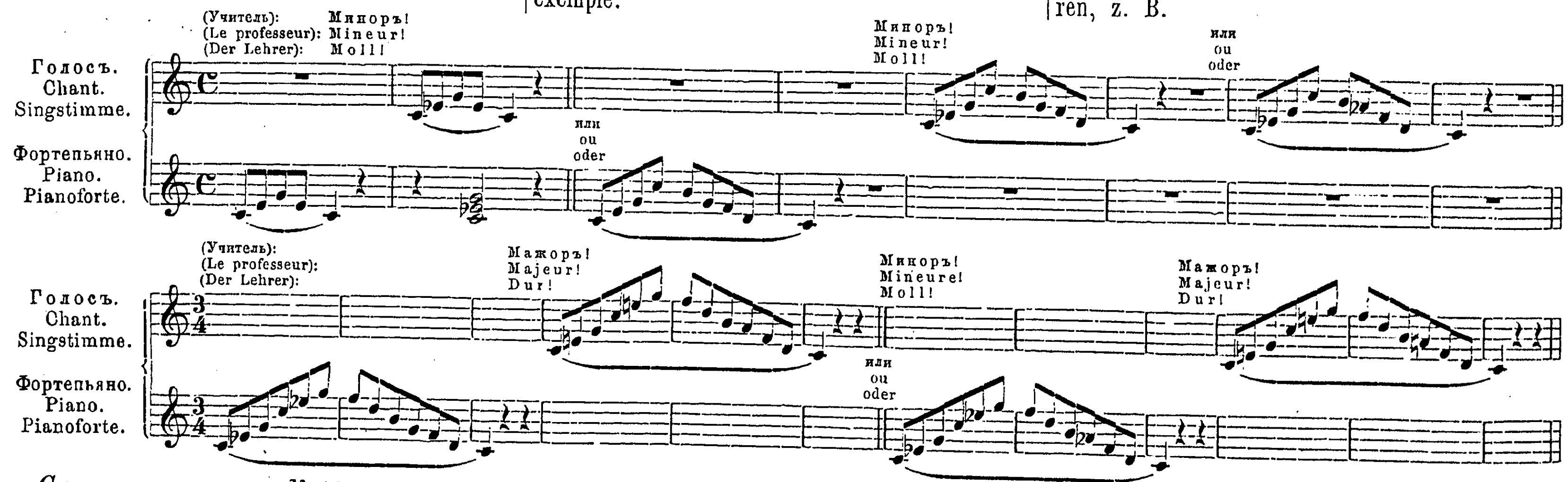
Voir les exemples № 13, page 49 et № 15, page 58.

Mon expérience m'a donné en outre la conviction de l'immense utilité qu'il y a à faire exécuter des exercices d'agilité de toute espèce, également dans le mode *mineur*, et cela même en alternance immédiate avec ceux du mode *majeur*, l'élève après avoir chanté un exercice en *majeur*, devant attaquer *immédiatement* le même exercice en *mineur*, par cœur, comme tous les exercices, et sans l'aide du piano; et *vice-versa*, après un exercice en mode *mineur* l'élève le répétera *immédiatement* de la même manière en mode *majeur*, sans que le professeur lui vienne en aide, ni par l'accompagnement, ni en lui jouant d'abord l'exercice. Ainsi, après avoir joué n'importe quel exercice en *majeur*, il se contentera tout simplement de dire à l'élève: *Mineur!* ou, *vice-versa*, après que l'élève aura chanté un exercice en *mineur*,—le professeur lui dira seulement: *Majeur!* C'est comme une transposition improvisée; par exemple:

das vorkommende Interval der *übermässigen Secunde*, rein zu singen, den Schülern meistentheils schwer fällt.

Siehe Notenbeispiele № 13, pag. 49 und № 15, pag. 58.

Ausserdem habe ich es als überaus nützlich erprobt, Geläufigkeits-Uebungen aller Art gleichfalls auch in der *Moll*-Tonart vorzunehmen, und dies sogar in unmittelbarer Abwechselung mit denen der *Dur*-Tonart; in solcher Weise nämlich, dass die Schülerin, *unmittelbar* nachdem sie eine Uebung in *Dur* gesungen, ganz *dieselbe Uebung* unmittelbar und unvorbereitet (auswendig, wie alle Uebungen), allein, *ohne Hülfe des Claviers*, in *Moll* singe,—und umgekehrt,—eine Uebung, so eben in *Moll* gesungen,—gleich darauf in *Dur*, ohne dass der Lehrer hier etwa durch Vor- oder Mit-Spielen auf dem Clavier, derselben zu Hülfe komme; sondern, einfach nur,—nachdem er etwa irgend eine Uebung in *Dur* gespielt,—der Schülerin zuruft: *Moll!*—oder, umgekehrt,—nachdem dieselbe etwa eine Uebung so eben in *Moll* gesungen,—der Lehrer ihr nur zuruft: *Dur!*—Es ist dies gleichsam, improvisirtes Transponiren, z. B.



См. нотные примѣры № 16, стр. 63—68.

Едва ли нужно замѣтить, что не всѣ упражненія возможно перекладывать изъ минора въ мажоръ и наоборотъ. Учителю конечно предоставляется свобода выбирать или находить пригодныя для этой цѣли упражненія.

Voir en outre les exemples № 16, pages 63—68.

Je considère comme à peine nécessaire de faire observer ici que *ce ne sont pas tous les exercices* qui se prêtent à cette transposition de majeur en mineur ou *vice-versa*. Ce sera naturellement au professeur à choisir ou à inventer lui-même des exercices propre à ce but.

Siehe Notenbeispiele № 16, pag. 63 bis 68.

Es bedarf hier wohl kaum der Bemerkung, dass *nicht alle* Uebungen diese Uebertragung von Dur nach Moll, oder von Moll nach Dur zulassen. Es bleibt natürlich dem Lehrer überlassen, die zu diesem Zwecke dienlichen Uebungen auszuwählen, oder selbst zu erfinden.

XIII.

Переносъ голоса. — Portamento.

Portamento, portaments di voce, *переносомъ* называется обыкновенно соединеніе какого нибудь звука съ другимъ высшимъ или низшимъ.

Подобно тому какъ въ деревянныхъ инструментахъ (флейта, кларнетъ и т. д.) слышатся естественно только назначенные тоны, точно также и въ пѣніи при употреблнніи portamento, связывая два звука вмѣстѣ, не слѣдуетъ кромѣ этихъ двухъ звуковъ задѣвать какой нибудь промежуточный или какіе нибудь промежуточные) между ними звукъ, даже и слегка.

XIII.

Portamento. — Port de voix.

Généralement on appelle *portamento*, *portamento di voce*,—*port de voix*,—la *liaison* d'un son à un autre, supérieur ou inférieur.
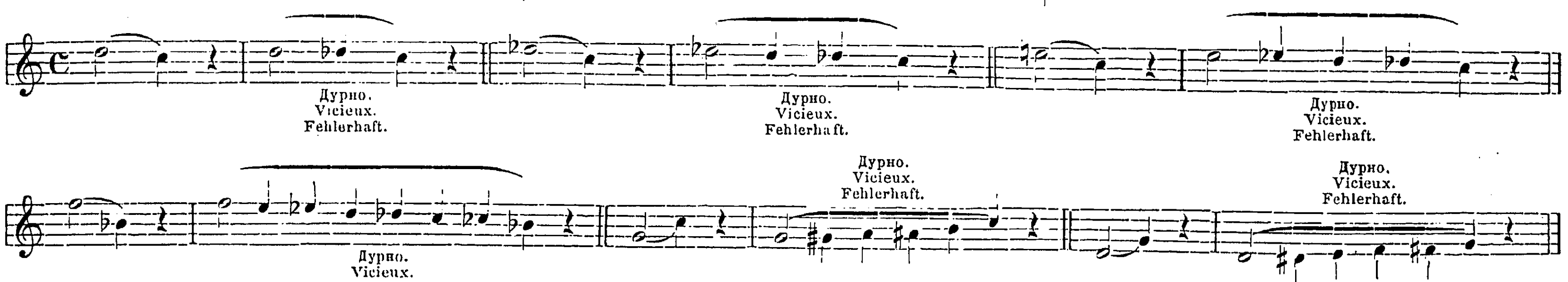
De même que dans les instruments à vent, tels que la clarinette, le hautbois, la flûte etc., on n'entend naturellement que les sons prescrits, de même aussi dans le chant; en liant deux sons ensemble, *il ne faut pas qu'on entende d'autres sons*, (*un ou même plusieurs* autres sons, comme en passant), mais exclusivement *les deux sons*, *qui doivent être liés*:

VIII.

Tragen der Stimme.—Portamento.

Im Allgemeinen nennt man die *Bindung* von einem Tone zu einem anderen höheren oder tieferen Tone: *Fragen der Stimme*, *portamento*, *portamento di voce*.

Aehnlich wie bei Blase-Instrumenten, Clarinetten, Oboen, Flöten, u. s. w.—wo natürlicherweise *nur die vorgeschriebenen Töne erklingen*,—darf, auch im Gesange bei Anwendung des Portamento's, *ausser den beiden zu verbindenden Tönen*, *kein anderer Ton*, (oder gar,—mehrere andere dazwischenliegende Töne) etwa, gleichsam wie im Vorübergehen,—berührt werden:



Лучшее средство—уничтожить такое дурное связываніе тоновъ—состоитъ въ выдерживаніи надлежащимъ образомъ ритмическаго достоинства перваго изъ двухъ тоновъ и въ быстромъ связываніи его, но только уже тогда, со вторымъ тономъ (связывать надо хорошо и со вкусомъ), верхнимъ или нижнимъ. При дурномъ, ошибочномъ, безвкусномъ портаменто звуки связываютъ волоча одинъ къ другому, иными словами пространство между двумя звуками наполняютъ (часто даже пѣвецъ и не замѣчаетъ этого) чуть не хроматической гаммой; въ этомъ недостаткѣ бываютъ иногда повинны даже и опытные пѣвцы, въ особенности если имъ надо перейти съ высокой ноты на заключительную нижнюю. Конечно, указанное правило, не слѣдуетъ примѣнять всегда вполнѣ буквально потому что сухое и безвкусное portamento тоже плохо. Живое указаніе профессора, его собственное пѣнье, тутъ также необходимо, какъ и въ другихъ случаяхъ. На оборотъ portamento тонкое, музыкальное произведетъ большой эффектъ, какъ въ драматическихъ такъ и въ лирическихъ моментахъ полныхъ горести, гнѣва, возбужденія точно также какъ и въ мѣстахъ нѣжныхъ, меланхолическихъ, поэтическихъ; его можно тогда сравнить съ нѣжнымъ, едва уловимымъ дуновеніемъ.

Надо приложить много стараній для того, чтобы ученикъ научился хорошо связывать два звука. Очень рѣдко, даже у пѣвцовъ опытныхъ или знаменитыхъ, приходится слышать хорошо исполненное portamento, чтобы два звука, едва, почти непримѣтно, отдѣлялясь другъ отъ друга, въ тоже время какъ бы уничтожались одинъ въ другомъ.

См. стр. 1 «Интонація» и стр. 71 «Филированные звуки».

Le meilleur moyen d'éviter cette liaison *vicieuse* des sons, c'est, de *tenir strictement à la valeur rhythmique qui lui revient dans le temps indiqué*, le premier son jusqu'à l'entrée rhythmique de la seconde note, et seulement alors, de le lier *promptement* et *rapidement*, mais avec goût et élégance, au son suivant supérieur ou inférieur. C'est un *portamento vicieux*, dépourvu de goût et condamnable à tous égards, que la liaison traînante à l'excès d'un son à l'autre, où assez souvent, sans que ce soit même dans l'intention de l'exécutant, l'espace existant entre les deux sons se remplit presque comme par une gamme chromatique, infraction dont se rendent parfois coupables même des chanteurs habiles, surtout quand il s'agit, à la fin d'un morceau, de passer d'un son supérieur à un son-final inférieur. Il va de soi, qu'il ne faut pas, non plus, prendre cette remarque à la lettre, car un emploi sec et sans goût du *portamento* est tout aussi condamnable. Par contre, un portamento, exécuté avec un fin goût musical, peut être d'un grand effet poétique, dans les passages dramatiques aussi bien que dans les moments sentimentaux, dans des phrases pleins de douleur, dans la colère, l'irritation, ainsi que dans les passages doux, mélancoliques, poétiques; il peut alors être comparé à au souffle presque imperceptible.

L'exemple vivant du professeur donné par lui en chantant lui même devant l'élève, est *indispensable* ici comme ailleurs.

On croira difficilement combien de peine il faut se donner, pour arriver à ce que l'élève apprenne à bien *lier* ensemble deux notes,—il est même très rare d'entendre des notes *bien liées*, par des chanteurs ou des cantatatrices expérimentées et même déjà célèbres,—des notes si *bien liées* ensemble, que,—se détachant presque inperceptiblement l'une de l'autre, elles se *fondent* en même temps presque l'une dans l'autre.

Voir page 1, «Intonation», et page 71, «Sons filés».

Das beste Mittel, dies *fehlerhafte* Verbinden der Töne zu vermeiden, findet man darin, dass man den ersten der Töne *ganz genau in dem ihm im Zeitmaasse zukommenden rhythmischen Werthe* aushält, und denselben erst dann *prompt*, aber schön und geschmakvoll mit dem anderen Tone zusammenbinde, sowohl auf- als abwärts. Das übermässig starke geschmacklose Zusammenschleifen zweier Töne, wo nicht selten,—ohne dass dies etwa selbst vom Sänger beabsichtigt wird,—gleichsam der, zwischen den beiden zu bindenden Tönen befindliche Zwischenraum, fast wie eine chromatische Scala durchlaufen wird,—wie man dies häufig selbst von sonst recht gut gebildeten Sängern, besonders zwischen zwei Schlusstönen, von einem höheren zu einem tieferen Tone abwärts, hört,—ist ein höchst verwerfliches, geschmackloses, *fehlerhaftes* portamento. Diese Bemerkung ist natürlich keineswegs ganz buchstäblich zu nehmen, denn,—eine ganz trockne, geschmacklose Anwendung des Portamento's ist ganz ebenso verwerflich. Das *lebendige Beispiel*, wie es der Lehrer *durch eigenes Vorsingen* geben kann, ist auch hier, wie überall, zur klaren Verständigung *nothwendig*. Dagegen kann ein, mit feinem musikalischem Geschmack ausgeführtes Portamento, in dramatischen, wie an gefühlvollen Stellen,—in Zorn, in aufgeregter Stimmung, sowie in weichen, wehmüthigen, poetischen Momenten, etwa, einem zarten Hauche vergleichbar, von höchst poetischer Wirkung sein.

Vide pag. 1, «Vom Ton-Ansatz» und pag. 71, «Ausspinnen, Tragen des Tones».

XIV.

Дыханіе при пѣніи.

Одно изъ важнѣйшихъ условій въ пѣніи есть умѣнье владѣть дыханіемъ. Изученіе этой стороны искусства дѣйствуетъ благотворно и на здоровье учащихся: правильныя вдыханіе и выдыханіе—лучшія средства для укрѣпленія легкихъ. Конечно, много зависитъ отъ толковаго, правильнаго обращенія съ дыханіемъ; при дурныхъ указаніяхъ и тутъ можно сдѣлать зло и даже нерѣдко вполнѣ разстроить здоровье. *Постоянное, короткое, быстрое и неправильное дыханье* даетъ звуку особый простуженный тембръ, — явленіе, представляющееся часто и въ причинѣ котораго понимающій дѣло не можетъ сомнѣваться долго. Дыханье должно производиться безъ видимаго усилія, не должно быть замѣчаемо ни слухомъ постороннихъ, ни видимо послѣдними; плечей поднимать не слѣдуетъ. Части шеи и груди, входящія тутъ въ работу, тѣже самыя, которыя производятъ звукъ, т. е. легкія, горло и гортань. Дыханье не должно быть тяжелымъ, ни останавливать или искажать какимъ бы то ни было образомъ ритмъ исполняемой пьесы.

Вдыханіе надо дѣлать, втягивая слегка плечи, держа грудь свободно, слегка выдающеюся, голову—прямо, животъ слегка втянутымъ, начиная съ впадины желудка или по крайней мѣрѣ не выпячивая его слишкомъ впередъ. Легкія, при такомъ положеніи тѣла, наполнятся воздухомъ медленно и безъ усилій и выдыханіе можетъ быть сдѣлано тоже медленно вполнѣ по произволу пѣвца. Искусство медленнаго дыханія получило техническое итальянское названіе *respiro*. Позднѣе надо будетъ упражняться въ короткомъ и быстромъ дыханіи—mezzo respiro у итальянцевъ *).

Многія изъ извѣстныхъ мнѣ методъ пѣнія обращаютъ слишкомъ мало вниманія на дыханіе и его раздѣленіе. Между тѣмъ, учитель долженъ съ первыхъ же элементарныхъ упражненій обратить на этотъ пунктъ непрерывное вниманіе, потому что въ этомъ случаѣ, какъ и во многихъ другихъ трудно исправлять уже вкорененные недостатки; напр. тяжелое, замѣтное дыханіе иногда похоже чуть ли не на храпѣніе. Если, вслѣдствіе ли лѣни или недостатка вниманія—позволять ученику дышать часто и по произволу, напримѣръ послѣ каждой фразы какъ бы коротка она не была, онъ такъ привыкнетъ къ этому, что впослѣд-

*) Въ своемъ замѣчательномъ произведеніи «L'Art du chant» Жюль Одиберъ совѣтуетъ слѣдующее:

«*Дыханіе*. Опереться локтями такъ, чтобы тѣло поддерживалось руками и держало бы плечи неподвижными; открыть ротъ такъ, какъ нужно для буквы *а*; вдохнуть быстро большое количество воздуха, надувая то, что называютъ впадиной желудка.

«*Выдыханіе*. Поставить зубы на нижнюю губу, какъ бы для того чтобы сказать букву *v*, поддерживать сколько можно образованіе этой согласной, оставляя воздухъ выходить до тѣхъ поръ, пока не появится вновь звукъ гласной».

XIV.

De la respiration dans le chant.

L'art d'arriver à un pouvoir complet et illimité sur la direction de la *respiration* est l'une des conditions principales du chant, et l'étude de cette branche de l'art est en outre d'une immense influence sur la santé de l'élève; l'aspiration et l'expiration, suivant les règles de l'art sont des plus propres à fortifier les poumons. Beaucoup dépend, toutefois, du traitement artistique et approprié de la respiratiòn, et bien du mal peut résulter de directions vicieuses dans cette branche de l'art; il arrive même assez souvent que la santé en peut être plus ou moins altérée ou mineé. La *respiration continuelle*, *courte*, *rapide* et *illimitée* donne en outre souvent au *son* un timbre *d'enrouement* d'une espèce toute particulière, phénomène qui se présente très fréquemment, et sur la cause réelle duquel le connaisseur ne peut rester longtemps en doute. *La respiration doit se faire sans effort visible*, *sans être entendue ni observée*, et sans que l'on lève les épaules; les parties du cou et de la poitrine qui entrent en fonction ici, sont les mêmes que celles qui *produisent* le son proprement dit, à l'aide de la respiration, savoir: les *poumons*, la *trachée* et le *larynx*. La respiration dans le chant ne doit pas être pesante, ni arrêter ou altérer d'une manière quelconque le rhythme du morceau que l'on chante.

L'aspiration se fera en rentrant légèrement les *épaules*, en tenant la poitrine libre et un peu saillante, la tête droite, le ventre un peu en dedans, à partir du creux de l'estomac, ou du moins, ne devant pas s'avancer d'une manière sensible. Dans cette position, les poumons se remplissent d'air lentement et sans efforts, et la respiration peut être retenue longtemps à volonté, pour ressortir ensuite tout aussi lentement. On a donné en italien le terme technique de «*respiro*» à l'art de respirer lentement. Plus tard, on devra aussi exercer l'aspiration et l'expiration *rapides* et *courtes*, le «*mezzo respiro*» des Italiens *).

Plusieurs des Écoles de chant à moi connues, ont tort, selon moi, en accordant trop peu d'attention, dès le premier temps des études, à la *division* et *à l'art de respirer en général*. Je trouve tout au contraire que le professeur y doit apporter une attention spéciale et incessante *dès les premiers exercices élémentaires*, car ici, comme dans une foule de cas, il est excessivement difficile de corriger plus tard des défauts enracinés, tels qu'une respiration pesante, perceptible, souvent semblable à un ronflement, etc.; si, par exemple on permet à l'élève de respirer fréquemment et à volonté, peut être même, après chaque phrase plus ou moins brève,—soit par manque d'attention ou par paresse,—il s'y habituera tellement, qu'il lui sera plus tard fort difficile, d'exécuter

*) Dans son ouvrage remarquable «L'Art du chant,» *Jules Audibert* recommande les procédés suivant:

«*Inspiration*. S'accouder, de manière à ce que le corps porte sur les bras et tienne les épaules immobiles, ouvrir la bouche comme pour dire *â*, aspirer rapidement une grande quantité d'air en gonflant ce qu'on appelle le creux de l'estomac. *Expiration*. Poser les dents sur lêvre inférieure, comme pour dire *v*, maintenir l'articulation de cette consonne aussi longtemps que possible, en laissant sortir l'air lentement jusqu'à l'explosion de la voyelle».

XIV.

Das Athmen beim Gesange.

Die Kunst, unumschränkte Macht über den *Athem* zu erlangen, bildet ein Haupterforderniss beim Gesange, und das Studium dieses Zweiges der Kunst ist zudem von grossem Einfluss auf den Gesundheitszustand der Schüler; kunstgerechtes Ein- und Aus-Athmen wirkt stärkend und kräftigend auf die Lungen. Von der kunstgerechten und richtigen Behandlung des Athems hängt unendlich viel ab, und kann, bei falscher unrichtiger Anleitung eben dieses Zweiges der Kunst, viel Unheil angerichtet, ja, nicht selten, die Gesundheit untergraben werden. Das ungehindert schrankenlose, *maasslos schnelle Ausströmen des Athems* verleiht überdies *dem Tone* oftmals einen unschönen Zusatz von *Heiserkeit* ganz eigener Art; eine Erscheinung, die recht häufig vorkömmt, und über deren eigentlichen Grund, der Sachkenner nicht lange im Zweifel sein kann. Das *Athmen muss ohne sichtliche Anstrengung*, *unhörbar*, und *ohne die Schultern zu heben*, vor sich gehen; die hierbei in Funktion tretenden Theile des Halses und der Brust, sind dieselben, welche mit Hülfe des Athems den *Ton erzeugen*, nämlich: die *Lunge*, die *Luftröhre* und der *Kehlkopf*. Das Athmen beim Gesange darf weder schwerfällig sein, noch den Rhythmus des vorzutragenden Musikstückes irgendwie verzögern oder gar stören.

Das *Ein-Athmen* geschehe bei leicht eingezogenen *Schultern*, bei frei etwas hervortretendem *Brustkasten*, gerade gehaltenem *Kopf*, von der Herzgrube an leicht eingezogenem *Leib*, welcher letztere jedenfalls nicht merklich hervortreten darf. In dieser Stellung füllen sich die Lungen ohne Anstrengung langsam mit Luft, und der Athem kann so nach Belieben lange ausgehalten werden, und wieder langsam ausströmen. Die Kunst des *langen Athems* bezeichnet man mit dem italienischen Kunstausdrucke *respiro*. Sodann muss späterhin auch das *schnelle*, *kurze*, Ein- und Aus-Athmen,—mezzo respiro,—geübt werden *).

In manchen mir bekannten Gesangschulen verfährt man, meiner Ansicht nach, falsch, indem man während der ersten Zeit des Gesangstudiums auf die *Eintheilung*, und überhaupt auf die *Art des Athmens* nur geringe Aufmerksamkeit richtet; ich finde ganz im Gegentheil, dass der Lehrer *gleich*, *bei den ersten Elementar-Uebungen* unablässig seine unausgesetzte Aufmerksamkeit hierauf zu richten hat, da auch hier einmal eingewurzelte Fehler,—wie schwerfälliges, hörbares, oft wie Schnarchen klingendes Athmen, u. s. w., späterhin oft nur äusserst schwer wieder abzugewöhnen sind; wenn man dem Schüler z. B. erlaubt, nach eigenem Belieben,—sei es aus Unachtsamkeit oder Trägheit,—*oft*, etwa nach jeder kleinen Phrase, *zu athmen*, so wird sich der-

*) *Jules Audibert*, in seinem Werke «L'Art du chant» empfiehlt, dass man beim *Einathmen*, die Ellbogen auf etwas stütze, so dass der Körper auf denselben ruhe und die Schultern bewegungslos lasse; den Mund öffnen, wie wenn man *â* aussprechen wolle, und indem man die sogenannte Herzgrube anschwillt, eine grosse Quantität Luft schnell einathmen. Beim *Ausathmen*, die Zähne auf die Unterlippe setzend, wie wenn man *v* aussprechen wolle, und die Aussprache dieses Consonants so lange als möglich verzögern, indem man die Luft langsam ausströmen lässt, bis zum Zum-Vorschein-Kommen des Vocals.

ствіи ему будетъ чрезвычайно трудно исполнять длинныя, непрерывныя фразы только *однимъ дыханьемъ*; а между тѣмъ въ пѣніи существуетъ тысяча случаевъ, гдѣ все зависитъ отъ хорошаго, незамѣтнаго и долгаго дыханья

Какъ голосъ дѣлается сильнѣе, обширнѣе, звучнѣе, благодаря хорошо веденнымъ техническимъ занятіямъ, также точно вслѣдствіе упражненій дыханье усиливается, дѣлается болѣе послушнымъ, позволяя ученицѣ впослѣдствіи управлять имъ вполнѣ независимо, побѣждать трудности, казавшіяся непреодолимыми, оставляя ей сокровище неистощимыхъ эффектовъ, о которыхъ сначала трудно составить себѣ и понятіе. Позже, и сообразно съ обстоятельствами можетъ быть и одновременно слѣдуетъ пріучать ученицу дышать такъ быстро, какъ только возможно, не позволяя ей ни подъ какимъ предлогомъ ради дыханья отдыхать во время пѣнія, останавливаться и прерывать произвольно и безполезно музыкальную фразу. Потомъ можно соразмѣрить быстроту темпа, смотря по дыхательной способности ученика. По этой же причинѣ, темпъ вначалѣ упражненій берется относительно медленный; ускоряютъ его только постепенно по мѣрѣ того какъ вслѣдствіе упражненій ученица пріобрѣтаетъ привычку долгаго дыханія и слѣдовательно и возможность мѣнять его быстро. Поэтому слѣдуетъ обратить вниманіе на то, чтобы *каждое упражненіе выдерживалось сначала до конца въ одномъ и томъ же темпѣ.* Если будетъ замѣчена погрѣшность противъ этого правила, т. е. если ученица станетъ безсознательно задерживать или ускорять, тогда надо начать снова и продолжать все упражненіе съ самого начала медленнѣе. При этомъ надо однако сперва убѣдиться, въ чемъ лежитъ причина промаха—въ неспособности къ долгому дыханью или въ недостаточной опытности горла и тогда принимаютъ тѣ или другія мѣры, смотря по необходимости. Особы съ узкою грудью и короткимъ дыханьемъ, будь онѣ одарены отъ природы даже прелестнѣйшими голосами, никогда не въ состояніи сдѣлаться первоклассными пѣвицами.

Въ противность нѣкоторымъ школамъ пѣнія, гдѣ о дыханьи идетъ рѣчь поверхностно или сравнительно поздно (когда ученица занималась такъ долго, что можетъ уже пѣть большія аріи или другія подобныя вещи), я считаю весьма возможнымъ, какъ уже замѣчено выше, чтобы учитель посвятилъ должное вниманіе *съ самаго начала занятій* на правильное распредѣленіе и постепенное развитіе дыханія. Печальныя послѣдствія могутъ оказаться тамъ, гдѣ не обратятъ должнаго вниманія на этотъ пунктъ, или же вовсе пренебрегутъ имъ.

Правильное дыханіе, сообразное указаніямъ искусства, не только можетъ, но должно доставить ученицѣ возможность пѣть

en *une seule* respiration, de longues phrases ininterrompues; et cependant, dans le chant, il existe une foule de cas où tout dépend d'une *respiration* saine, forte, imperceptible, et d'une étendue *aussi longue que possible.*

De même que *la voix* devient plus forte, plus pleine, plus étendue par des exercices techniques bien dirigés, de même, par des exercices analogues la *respiration gagnera* peu-à-peu en force, en durée, en étendue et en élasticité, ce qui procurera plus tard à l'élève la faculté de gouverner indépendamment sa respiration, en lui servant à maîtriser avec facilité des difficultés, qui d'abord paraîssent insurmontables, et en lui garantissant un trésor des plus délicieux effets, dont auparavant il lui aurait été impossible de se faire une idée. Plus tard et suivant les circonstances, on habituera *presque simultanément*, l'élève, *à respirer aussi rapidement que possible*, en ne lui permettant, sous aucun prétexte de se reposer par cause de la respiration, çà et là pendant le chant, et d'arrêter ou à déranger par là la phrase musicale arbitrairement et inutilement; on règlera ensuite *la rapidité de mouvement du temps sur la capacité respiratoire de l'élève.* Par la même raison, le mouvement, le temps sera relativement plus modéré au commencement des exercices, *pour être accéléré ensuite* à mesure que les *études auront procuré à l'élève une respiration longue* et par suite la capacité de la *changer plus rapidement.* En conséquence, on aura à apporter toute son attention *à ce que chaque exercice soit exécuté d'un bout à l'autre sur le même temps*, et à ce que par tout où il est péché contre cette règle, c'est-à-dire quand l'élève, comme involontairement, *rallentit* ou accélère tout à coup le mouvement on devra *dès l'abord* attaquer et continuer tout l'exercice dans un mouvement plus modéré. Il y aura toutefois lieu d'examiner et la raison du défaut signalé et de s'en rendre bien compte, de voir s'il a son origine dans *l'incapacité*, dans *le manque de pouvoir sur la respiration*, ou peut être encore dans le *manque de dextérité suffisante du gosier.* La cause du défaut constatée, on procédera ensuite aux mesures nécessaires pour le faire disparaître ou y porter remède dans l'une ou dans l'autre direction. Les personnes asthmatiques, ou à respiration courte, ne deviendront jamais d'excellents chanteurs, si même la nature les avait douées de la plus belle voix.

A l'opposé de beaucoup d'autres écoles de chant, où l'exercice pratique et spécial de la respiration n'est que médiocrement traité, ou aussi, peut-être, se trouve abordé *beaucoup plus tard*, quand les élèves étudient depuis longtemps et exécutent même déjà de grands airs ou d'autres morceaux difficiles, je considère indispensable (comme je l'ai déjà fait observer plus haut) que le professeur porte très sérieusement son attention au traitement et à l'exercice selon les règles de l'art, comme *au développement successif de la respiration*, et cela *dès le commencement et dès les premiers exercices, les suites les plus tristes* pouvant résulter d'une négligence partielle ou totale de ces études. Le *traitement correct, selon les règles de l'art, de la respiration* peut non-seulement, mais *doit* fournir à l'élève la faculté de chanter sans fatigue *long-*

selbe dies dermassen angewöhnen, dass es ihm später sehr schwer werden würde, längere und sehr lange ununterbrochene Phrasen mit nur *Einem* Athem auszuführen; und dennoch hängt beim Gesange so unendlich viel von dem Vermögen eines gesunden, starken, geräuschlosen, *möglichst langen Athem's* ab.

Ganz in dem Maasse, wie die *Stimme* durch künstlerisch wohlgeleitete Uebungen stärker, wohlklingender, volltönender, und umfangreicher wird, —ebenso wird der *Athem* allmählig an Kraft, Ausdauer, Ausdehnung und Elasticität *gewinnen*, welches dem Schüler späterhin ein niemals zu unterschätzender *Gewinn*, eine Fundgrube der herrlichsten kaum geahnten Effecte wird. Späterhin, und nach Umständen, *fast gleichzeitig*, ist der Schüler auch daran zu gewöhnen, *möglichst schnell* zu athmen, indem man demselben unter keinerlei Vorwand gestatte, während des Singens sich hier oder dort des *Athmens wegen* gleichsam auszuruhen und dadurch die rhythmische Phrase unnöthigerweise willkührlich aufzuhalten oder zu verrücken; deshalb richte man auch die *Schnelligkeit des Zeitmaasses* (des Tempo's) nach der Respirations-Capacität, dem *Athmungsvermögen des Schülers ein.* Auch schon aus diesem Grunde sei *Anfangs* das Zeitmaas der Uebungen gemässigter, und nach Maassgabe des zunehmend *längeren Athems,*—wie des Vermögens, denselben *schneller wechseln zu können,*—kann man alsdann auch *das Tempo* der Uebungen *beschleunigen.* Man hat deshalb seine volle Aufmerksamkeit darauf zu richten, *dass jede Uebung vom Anfange bis zum Ende in demselben Zeitmaasse* durchgeführt werde, und dort, wo dagegen gefehlt wird, d. h. wo der Schüler plötzlich, gleichsam unwillkührlich *langsamer* singt (rallentirt), oder auch *schneller,* — so ist das Tempo, *vom Anfange der Uebung an, langsamer* zu nehmen. Hierbei ist jedoch zunächst zu ergründen, ob *Unfähigkeit* oder *Ungeübtheit des Athems,* — oder etwa,—*Mangel an bereits erlangter Kehlfertigkeit*, die Schuld hieran trägt,—um dann, nach der einen oder der anderen Seite hin, vermittelnd und verbessernd einzuschreiten. Engbrüstige, kurzathmige Personen, und wären sie von der Natur mit den herrlichsten Stimmen ausgestattet, können niemals ausgezeichnete Sänger werden.

Wie schon oben bemerkt, halte ich es für durchaus wichtig, dass der Lehrer,—(im Gegensatze mit manchen anderen Gesangschulen, wo die Behandlung des Athems entweder nur dürftig, oder auch, erst *viel später*, wenn Schüler bereits so lange studirt haben, dass sie schon grosse Arien oder andere Stücke singen,—in Anregung gebracht wird,—) *gleich Anfangs, schon bei den ersten Uebungen* seine ganze Aufmerksamkeit der richtigen Behandlung, Eintheilung, und allmähligen *Entwickelung des Athems* zuwende; wo dies vernachlässigt oder gar unbeachtet bleibt, *können die traurigsten Folgen eintreten.*

Die *richtige schulrechte Behandlung des Athems kann* nicht nur,—sondern, sie *muss* der Schülerin die Möglichkeit verschaffen, ohne Anstrengung *längere Zeit* anhaltend singen zu

долго и безпрерывно, не запасаясь новымъ дыханьемъ; такимъ образомъ, благодаря правильной и заботливой гимнастикѣ легкихъ, короткое и затруднительное дыханіе можетъ сдѣлаться сильнѣе и продолжительнѣе. Однако тамъ, гдѣ отъ природы нѣтъ долгаго дыханья, надо развивать его постепенно, съ большими предосторожностями. Чтобы не утомлять безполезно голосъ, можно упражняться (*но безъ пѣнія*) въ долгомъ вдыханьи и въ медленномъ выдыханьи воздуха, и повторять эти упражненія нѣсколько разъ на день.

Надобно пріучать учениковъ съ самаго начала брать глубокое дыханіе передъ каждой долговыдержанной нотой, передъ каждымъ новымъ длиннымъ періодомъ, такъ чтобы они сами чувствовали полноту (воздухомъ) своихъ легкихъ. Слѣдуетъ также пріучать ихъ возможно долѣе удерживать дыханіе во время пѣнія, не выпускать его сразу, но по возможности медленно, ровными количествами, почти такъ какъ будто бы дѣло шло о постоянномъ ровномъ, правильномъ вдыханіи.

Прим. Быть можетъ кому нибудь покажется, что при подобныхъ требованіяхъ вниманіе учителя разбрасывается съ самого начала занятій на слишкомъ много пунктовъ. Я однако не требую ничего невозможнаго, чего бы не испробовала сама путемъ опыта и громадная польза чего несомнѣнна. Вѣдь долженъ же хорошій учитель грамматики и литературы точно также имѣть въ виду одновременно разныя вещи,—ясное произношеніе гласныхъ и согласныхъ, отчетливое чтеніе, правильную орфографію и т. д. Надо еще здѣсь замѣтить, что, едва ученики начнутъ пѣть пьесы со словами, сейчасъ же слѣдуетъ настаивать, чтобы они ради дыханья никакъ не прерывали цѣлости фразы: послѣдняя, если только сочинена хорошо, составляетъ одно цѣлое съ музыкально ритмическою фразою. Какъ бы ни казались просты и естественны эти правила, но часто случается, что даже весьма хорошіе артисты и артистки не соблюдаютъ ихъ вслѣдствіе ли небрежности, удобства, невниманія или незнанія. При необходимости выдерживать слишкомъ долго звукъ или спѣть черезъ чуръ длинную фразу, опытные пѣвцы могутъ *мѣнять дыханье часто и безшумно*, незамѣтно даже и для внимательнаго слушателя; такимъ образомъ связь фразы не нарушится, но здѣсь требуется большое искусство и неограниченное умѣнье управлять дыханьемъ.

Если самъ ученикъ кое-гдѣ затрудняется опредѣлить наилучшее мѣсто для перерыва словесной фразы вслѣдствіе потребности дыханья, безъ ритмическаго разрушенія мелодіи, то его слѣдуетъ заставлять до начала пѣнія, громко и со смысломъ прочитывать или декламировать надлежащій текстъ; то, что является неразрывнымъ въ подобной читкѣ, не должно

temps et en continuité, sans avoir bésoin de *changer la respiration;* la respiration la plus courte et la plus pénible devient ainsi avec le temps successivement plus forte et plus longue, grâce à une gymnastique *bien dirigée* et *prudente* des poumons. Dans les cas, cependant, où la respiration n'est pas longue dès l'abord, on doit chercher à n'obtenir l'allongement désirable que *successivement* et *avec les plus grands ménagements.* Afin de ne pas fatiguer inutilement la *voix*, on peut,—*sans chanter*,—s'exercer parfaitement à une *longue rétention* et à une *expiration lente de la respiration*, en répétant ces exercices plusieurs fois par jour *sans émettre de son.*

On habituera dès l'abord les élèves à *respirer profondément avant* chaque son qui doit être tenu longtemps et avant chaque nouveau passage d'une longue durée, de sorte qu'ils aient eux-mêmes le sentiment, que leurs poumons sont *suffisamment remplis d'air;* on les habituera ensuite à toujours chercher à *retenir* la respiration *pendant le chant*, à *ne pas la laisser s'emaner outre mesure*, et à *n'en émettre, qu'aussi peu que possible*, *lentement* et *par quantités égales*, à peu près comme si l'on voulait continuellement *l'aspirer.*

Remarque: Bien des personnes trouveront sans doute étrange de me voir exiger que, dès les premières études, le professeur fixe *simultanément* son attention sur des choses si diverses; mais, je ne demande rien d'impossible, vu que j'en ai fait moi-même l'expérience, et que l'immense utilité de ce procédé est incontestable. Du reste, un *bon* professeur de *langue* ne doit-il pas de même fixer en même temps son attention sur une foule de choses, telles que, la prononciation distincte des voyelles et des consonnes, un phrasé correcte, une orthographe parfaite, etc.?

Je ferai encore remarquer ici, qu'il faut avertir de bonne heure les élèves, dès qu'ils commencent à chanter déjà des morceaux avec des *paroles*, à *n'interrompre sous aucun prétexte par la respiration* une *phrase cohérente*, qui, quand elle est bien composée, se trouve généralement en harmonie avec la phrase musicale rythmique. Quelque simple et quelque naturelle que paraisse cette règle, on l'entend néanmoins très souvent enfreindre par des chanteurs et des cantatrices habiles même, mais peu soigneux, soit par négligence, par commodité, par manque d'attention ou par ignorance. Dans des phrases d'une étendue excessive, ou avant des sons qu'il faut tenir très longtemps, des artistes très exercés peuvent souvent changer la respiration *si rapidement et avec si peu de bruit*, qu'un auditeur attentif ne s'en aperçoit presque pas même, et qu'alors cela ne nuit en aucune façon à la continuité de la phrase. Mais il faut déjà pour cela une habileté artistique supérieure, et une puissance illimitée sur la respiration.

Si l'élève éprouve de la difficulté à reconnaître par lui-même la meilleure place possible pour l'interruption des paroles au point de vue de l'introduction de la respiration sans morceler rythmiquement la mélodie, on l'habituera, d'abord à *lire à haute voix, à déclamer* les paroles dans leur contenu naturel *avant de les chanter;* ce qui dans la phraséologie se montre inséparable, *ne devra pas non plus être interrompu dans*

können, *ohne auf's Neue zu athmen;* so wird der kürzeste beschwerlichste Athem, durch *richtig* und *vorsichtig* angewandte Gymnastik der Lungen, mit der Zeit stets kräftiger und ausdauernder werden. Dort, wo ein langer Athem ursprünglich nicht vorhanden ist, darf derselbe jedoch nur *mit der grössten Vorsicht*, und nur ganz *allmählig* erstrebt werden. Um die *Stimme* nicht unnöthigerweise anzustrengen, kann man,—*ohne zu singen*,—sich sehr wohl im *langen Anhalten* und *langsamen Ausströmen* des *Athems* üben, und diese Uebungen mehrmals täglich vornehmen.
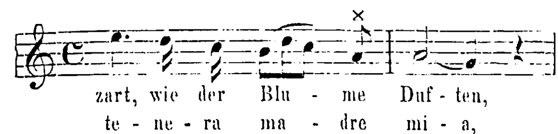
Man gewöhne Schüler sogleich von Anfang an, vor jedem lange-auszuhaltenden Tone, sowie, vor jeder neuen längeren Passage, *recht tief* Athem zu schöpfen, so dass sie selbst das Gefühl haben, dass die Lungen ganz *von Luft angefüllt sind;* sodann gewöhne man dieselben, dass sie *während des Singens* stets den Athem zurückzuhalten suchen,—denselben *nicht maasslos ausströmen lassen*, von demselben stets nur *so wenig als irgend möglich*, und nur *ganz langsam* und *gleichmässig wieder entlassen*,—fast in der Weise, als ob man den Athem *einziehen*, einsaugen wolle.

Anmerk. Es mag Manchem vielleicht auffallen, dass ich verlange, der Lehrer solle schon während der Anfangs-Studien sein Augenmerk *zu gleicher Zeit* auf so Verschiedenes richten; ich verlange aber nichts Unmögliches, da ich es praktisch selbst erprobt, und das durchaus Nützliche desselben unterliegt keinem Zweifel; muss doch zum Beispiel ein *guter* Sprachlehrer gleichfalls so manches Verschiedene *zugleich* ins Auge fassen, wie richtige Aussprache der Vocale und Consonanten, richtige Phrasirung, correkte Orthographie, u. s. w.

Es sei hier sogleich darauf hingewiesen, dass Schüler schon früh darauf aufmerksam zu machen sind,—dass, sobald sie bereits Stücke *mit Textworten* singen, — *eine zusammenhängende Phrase*,—die, wenn sie gut componirt ist, meistentheils auch mit der rhythmisch-musikalischen Phrase übereinstimmt,—*durch Athmen nicht unterbrochen werden darf.* So einfach und natürlich diese Regel auch klingen mag, so hört man dennoch gar oft, selbst tüchtige Sänger und Sängerinnen,—sei es aus Nachlässigkeit, Bequemlichkeit, Unaufmerksamkeit oder Unkenntniss,—dagegen sich vergehen. Bei überaus langen Phrasen oder überaus lang-auszuhaltenden Tönen können sehr geübte Künstler oftmals den Athem *so schnell und geräuschlos wechseln*, dass dies selbst dem aufmerksamen Zuhörer nicht bemerkbar wird, und in dieser Weise dann auch dem Zusammenhange der Phrase nichts schadet; hierzu ist aber schon eine grosse Künstlerschaft und unumschränkte Macht über den Athem erforderlich.
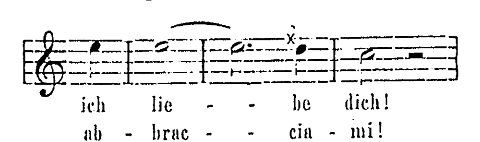
Macht es dem Schüler irgendwie Schwierigkeit, hinsichtlich der bestmöglichen Einschnitte der Textworte Behufs des Athem-Wechsels, — ohne die Melodie rhythmisch zu zerstückeln;—selbst zu erkennen,—so gewöhne man ihn daran,—die Textworte,—*bevor er dieselben singt*,— in ganz natürlichem Zusammenhange *laut zu lesen*, *zu deklamiren;* was in der Phraseologie als zu einem unzertrennlichen Zusammenhange gehörend sich herausstellt, darf auch *beim Singen durch*

быть разрываемо и въ пѣніи. Въ подобной фразѣ напр.

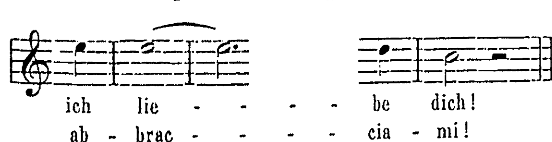


было бы невѣрно передохнуть передъ или послѣ осьмушки , отмѣченной крестикомъ. Всю фразу нужно спѣть однимъ дыханьемъ. Если же ужь представилась бы необходимость прервать тутъ дыханье, то для нѣмецкаго текста единственно возможное мѣсто для передышки было бы на четверти съ точкой ; сообразно же итальянскимъ словамъ передохнуть нужно въ концѣ перваго такта или въ началѣ втораго, между словами: madre—mia. Дыханье въ пѣньи можетъ быть вообще сравнено со знаками препинанія въ обыкновенной рѣчи; это сравненіе образуетъ, кромѣ нѣсколькихъ исключеній, самую естественную норму для пѣвца. Мелодія, какъ обычная разговорная рѣчь состоитъ изъ періодовъ; эти послѣдніе—изъ фразъ, которыя въ свою очередь разлагаются на органически и симметрически связанные отрывки (мотивы). Подобно тому, какъ въ обыкновенной рѣчи совершенно законченный по мысли періодъ отдѣляется отъ другого точкою (которою для мелодіи явится совершенная каденція), точно также для мелодіи существуютъ краткіе моменты отдохновенія (несовершенныя каденціи) однозначущія съ двоеточіемъ или съ точками съ запятыми въ разговорной рѣчи; наконецъ моменты, гдѣ мелодія останавливается на еще болѣе краткія мгновенья, можно сравнить съ запятыми.

Если безъ необходимости нельзя дѣлить фразу дыханьемъ, то еще менѣе слѣдуетъ дѣлить пополамъ какое нибудь слово. Напр. если бы въ фразѣ
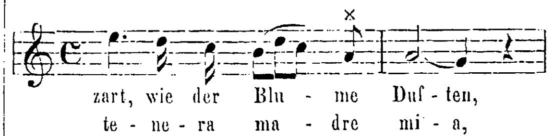


мы вздумали бы дѣлить слово тамъ, гдѣ обозначено крестикомъ, и передохнуть передъ этой четвертью то фраза эта явилась бы совершенно невѣрной.
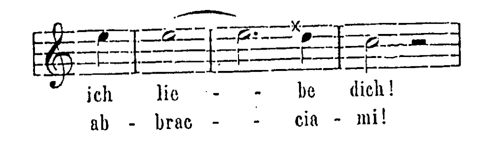


Дыханье всегда происходитъ на счетъ послѣдней предъидущей ноты, только что спѣтой,—въ томъ смыслѣ, что у нея всегда отнимаютъ немножко ея ритмическаго достоинства, тогда какъ слѣдующая за нею нота исполняется строго въ тактъ.

le chant par *la respiration.* Dans une phrase comme la suivante, par exemple:

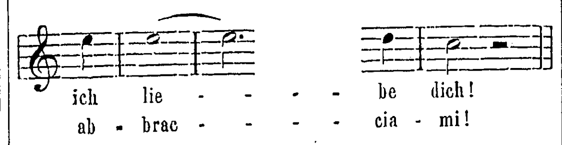


on commettrait une faute en respirant *avant* ou *après* la croche marquée par une astérisque (×). La phrase entière sera le mieux chantée en *une seule respiration;* s'il était cependant absolument nécessaire de l'interrompre par la respiration,—le seul endroit admissible à cet égard dans le texte allemand serait immédiatement après la noire ponctuée , et dans le texte italien, au commencement de la seconde mesure ou à la fin de la première, entre les mots *madre—mia.* La respiration dans le chant peut être en général comparée à la ponctuation et aux repos dans le discours, et cette règle constitue, naturellement avec quelques exceptions, la norme la plus naturelle pour le chanteur. A l'instar du discours, la mélodie se compose, comme on le sait, de périodes; celles-ci se divisent à leur tour en phrases, qui, organiquement, se laissent répartir en césures, liées symétriquement entre elles. Dans le discours on est habitué à séparer par un *point* la période complète et *parfaitement terminée* d'avec la période suivante, ce que l'on nomme, au point de vue de la mélodie, *cadence parfaite;* elle possède encore en outre des *repos moins complets*, indiqués par les deux points (:) et le point et virgule (;) nommés *demi-cadences* (ou *cadences incomplètes*) dans la mélodie; enfin, les *césures encore moins prononcées* dans la mélodie, et exigeant des repos encore plus courts, pourraient se comparer à la *virgule* de la période phrasée.

Si, par la respiration, l'on ne sépare pas, sans due nécessité, une *phrase* continue, cela doit encore moins se faire au *milieu d'un mot;* prenons par exemple le passage suivant:
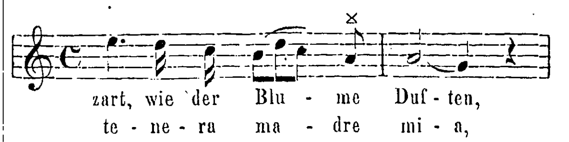


Si on le morcelait de telle sorte par la *respiration*, qu'on se permît de respirer devant la noire précédée ici d'une astérisque (×). la phrase présenterait l'incorrection suivante:
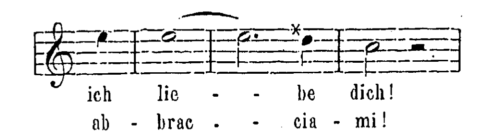


La *respiration* a toujours lieu *aux dépenses* de la *dernière note précédente que l'on vient d'abandonner*, en ce qu'on lui *enlève* imperceptiblement un peu de sa valeur rythmique propre, tandis que la *note immédiatement subséquente* doit toujours être attaquée *rigoureusement en mesure.*

Athemholen nicht unterbrochen werden. In einer Phrase wie etwa folgende:

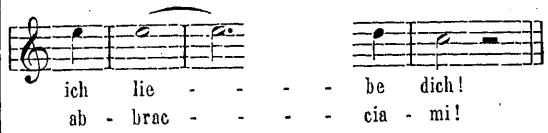


wäre es falsch, *vor* oder *nach* der mit × bezeichneten Achtelnote zu athmen. Die ganze Phrase sänge sich am Besten *in nur Einem Athem;* wäre es jedoch durchaus nothwendig, dieselbe durch Athmen zu *unterbrechen*, so wäre —den deutschen Worten nach,—der einzige zulässige Platz zum Athmen, gleich Anfangs, nach der punktirten Viertelnote: , und,—den italienischen Worten nach,—nur etwa, zu Anfang des nächsten, oder Ende des ersten Taktes, zwischen den Worten: madre—mia; wie man denn überhaupt zumeist das Athmen beim Singen, den Interpunktionen im Redesatze vergleichen kann, welches,—natürlich nicht überall und nicht ohne Ausnahme, — die einfachste natürlichste Richtschnur für den Sänger abgeben kann. Aehnlich, wie im Redesatze, besteht bekanntlich eine Melodie aus Perioden; diese wiederum aus Phrasen, welche sich abermals in organisch-symetrisch-verbundene Einschnitte zerlegen lassen. Sowie die *völlig abgeschlossene* Rede-Periode durch einen *Punkt* von der darauf folgenden abgegrenzt wird, — welches man, bezüglich der Melodie: *vollkommene Cadenz* (cadence parfaite) nennt,—so hat auch diese gleichfalls *weniger vollständige Abschlüsse*, die in der Rede-Periode durch das Colon oder Semicolon bezeichnet werden, und—bezüglich der Melodie: *unvollkommene* oder *halbe Cadenz* (demi Cadence) genannt werden; die, *noch weniger scharf* sich abgliedernden Einschnitte der Melodie, welche noch kürzere Ruhepunkte abgeben,—könnte man endlich, mit dem Comma der Rede-Periode vergleichen.

Da man, ohne gebührliche Nothwendigkeit, eine zusammengehörige *Phrase* durch Athemholen nicht trennt, so darf dies noch viel weniger *innerhalb eines Wortes* geschehen; wenn man z. B. etwa bei einer Stelle wie die folgende:



dieselbe *durch Athemholen* so zerstückeln wollte; indem man vor der mit × bezeichneten Viertelnote zu athmen sich erlaubt, so würde sich die Phrase dann fehlerhaft so gestalten:



Das *Athemholen* geschieht stets *auf Kosten der letzten vorhergehenden Note*, *die man verlässt*, indem man dieselbe unmerklich um ein Geringes ihres eigentlichen rhythmischen Werthes *beraubt;* wogegen, die *nächstfolgende Note* stets *streng im Takt* angepackt werden muss.

Такъ какъ нѣтъ правила безъ исключенія, то иногда *необходимо* взять дыханье непосредственно передъ очень долго выдерживающейся нотой или предъ длиннымъ пассажемъ, не заботясь о правилахъ, такъ какъ все-таки важнѣйшая цѣль пѣвца выставить вполнѣ достоинство и красоту *музыкальной фразы.*

Филированные звуки. (Port de voix. Messo di voce; portamento di voce).

Упражненія этого рода начинаютъ обыкновенно поздно, послѣ того какъ уже пройдены всевозможные вокализы для развитія голосовой техники. Я однако нашла, что ихъ можно начать *рано*, именно когда оба голосовые регистры достаточно обработаны и ученица владѣетъ ими. Такимъ образомъ эти упражненія проходятъ немедленно послѣ упражненій въ гаммахъ и почти одновременно съ вокализами; такой способъ чрезвычайно способствуетъ красотѣ, благородству и улучшенію голоса, развитію и укрѣпленію вѣрности интонаціи, также какъ и укрѣпленію дыханья.

См. стр. 39. Портаменто.

Портаменто обозначается технически знакомъ связки ⁀. Связываніе тоновъ напримѣръ одного какого нибудь тона съ другимъ высшимъ или низшимъ происходитъ такимъ образомъ, что окончаніе или послѣднюю ритмическую часть одного тона связываютъ съ началомъ, съ первою ритмическою частью другого тона, проводя ихъ по всѣмъ оттѣнкамъ силы, crescendo и decrescendo. Прежде названіемъ портаменто обозначали артистическое связыванье въ медленномъ темпѣ двухъ тоновъ, удаленныхъ одинъ отъ другого по крайней мѣрѣ на интервалъ терціи. Конецъ перваго тона оставляется чуточку раньше чѣмъ слѣдовало бы по его дѣйствительному значенію въ тактѣ и тотчасъ же связывается съ началомъ слѣдующаго тона, который тоже берется немного раньше чѣмъ это слѣдовало бы по такту:

Comme pourtant chaque règle a ses exceptions, de même aussi, quand il s'agit de chanter un son qu'il faut tenir très longtemps, ou un passage d'une longueur considérable, *il devient parfois exceptionnellement nécessaire de respirer* profondément *immédiatement avant* ce son ou ce passage, sans se soucier de la règle, car il est avant tout le but du chanteur de faire valoir le mieux possible les beautés de la *phrase musicale.*

Sons filés; filer le son; port de voix. (Messo di voce; portamento di voce).

D'ordinaire, les exercices de ce genre n'ont lieu que fort tard, — souvent même, seulement après toutes sortes d'exercices techniques multiples d'agilité ayant pour but de développer la facilité du gosier. Pour ma part, j'ai fait l'expérience de l'utilité toute spéciale qu'il y a, à commencer aussi cette étude de *bonne heure; dès que la liaison des deux registres principaux de la voix* a été suffisamment exercée, de manière à être parfaitement familière à l'élève; je fais en conséquence chanter les exercices en question immédiatement après les exercices de gammes, presque *simultanément* avec ceux d'agilité,—vu que ce procédé contribue éminemment à l'embellissement, à l'ennoblissement et au *perfectionnement* de *la voix*, au développement et à la consolidation de la *justesse* de *l'intonation*, ainsi qu'à *fortifier* et à *affermer la respiration.*

Voir «Port de la voix», page 39.

Le port de la voix *(Portamento di voce)* est indiqué techniquement par le signe de liaison ⁀.

Le *Port* de la *voix* ou la *liaison* d'un son avec un autre son supérieur ou inférieur, se pratique en liant, d'une manière habile et élégante, la *fin* ou la *dernière* partie rhythmique du premier son *avec le commencement* ou la *première* partie rhythmique du *second* son, en les filant par tous les degrés possibles des nuances de force, *crescendo* et *decrescendo:* jadis on appelait *portamento*, la liaison artistique, dans un temps lent, de *deux sons, au moins éloignés d'une tierce l'un de l'autre;* comme je l'ai déjà fait observer plus haut, on *abandonne* le premier son, qu'on vient d'attaquer, imperceptiblement *un peu plus tôt* que sa valeur rhythmique ne le comporte rigoureusement dans la mesure, et, on le relie ensuite avec le second son en *l'anticipant* de la même façon, c'est-à-dire *en l'attaquant également un peu trop tôt:*

Wie jede Regel ihre Ausnahme hat, so ist es ausnahmsweise *mitunter nothwendig*,— wenn man einen langauszuhaltenden Ton, oder eine sehr lange Passage zu singen hat,—dennoch,—unbekümmert um jede Rede,—*unmittelbar vorher* tief Athem zu holen, denn, vor Allem ist das Ziel des Sängers,—*die musikalische Phrase* zu voller Geltung zu bringen.

Ausspinnen,—Tragen des Tones.—Messa di voce;—portamento die voce;—sons filés;—filer le son;—port de voix.

Gewöhnlich werden diese Uebungen erst sehr spät,—oftmals erst nach allen möglichen mannigfaltigen Geläufigkeits-Uebungen für Kehlfertigkeit, in Anwendung gebracht; ich habe es jedoch als äusserst zweckdienlich erprobt, auch dieses Studium schon *früh,—sobald* die *beiden Haupt-Register* der *Stimme* hinreichend geübt, so dass sie der Schülerin ganz geläufig geworden, d. h. gleich nach den Tonleiter- (Scala-) Uebungen, fast *gleichzeitig* mit den Geläufigkeits-Uebungen,—in Anwendung und Ausübung zu bringen, da dasselbe unendlich viel zur *Verschönerung* und *Veredelung* der *Stimme*, zur Ausbildung und Befestigung *reiner Intonation* und *Stärkung* des *Athems* beiträgt.

Vide pag. 39, «Tragen der Stimme», Portamento.

Technisch wird das Portamento di voce durch Bindezeichen ⁀ angedeutet.
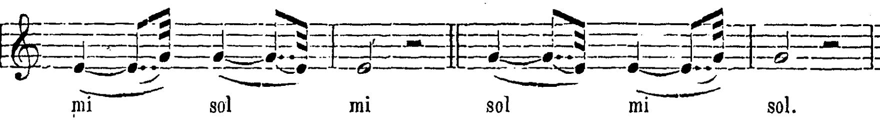
Das *Tragen* der *Töne*, das *Binden* eines Tones mit einem anderen höheren oder tieferen, geschieht in solcher Weise, dass man das *Ende* oder den *letzten* rhythmischen Theil desselben, geschickt und schön *mit dem Anfange* oder dem *ersten* rhythmischen Theile eines anderen Tones zusammen verbinde, und zwar, in allen Abstufungen der Stärkegrade *ausspinne*,—crescendo und decrescendo. Das, in langsamem Tempo, kunstgerecht gute Verbinden oder *Binden* zweier, *wenigstens um eine Terz von einander entfernten Töne*,—bezeichnete man früher mit dem Namen: *Portamento;* man *verlässt* den zuerst angegebenen Ton um ein fast unmerkliches Jota *früher*, als dessen rhythmischer Werth der Takteintheilung es streng genommen eigentlich gestattet, und,—verbindet denselben *so* mit dem zweiten Tone, indem man denselben in ähnlicher Weise *anticipirt*, d. h.—*um ein Weniges zu früh hören lässt:*



При восхожденіи дѣлается crescendo; при пониженіи—decrescendo. Упражненіе въ такомъ portamento облегчится, если эти тоны пѣть съ ихъ итальянскими названіями или со слогами, начинающимися съ твердыхъ согласныхъ:

En montant, cela a lieu *crescendo*, en *descendant*,—*decrescendo*. On peut faciliter l'exercice de cette espèce de «port de voix» en faisant chanter les notes principales sur leur dénomination italienne, ou d'autres syllabes, commençant par une consonne dure:

Aufwärts geschieht dies *crescendo*, und *abwärts*—*decrescendo*. Das Ueben dieser Art des Portamento's wird dadurch erleichtert, wenn man die Hauptnoten mit ihrer italienischen Benennung, oder mit anderen Sylben, die mit einem harten Consonant anfangen, singen lässt:



Филировать легче въ высокихъ тонахъ чѣмъ въ низкихъ, особенно въ грудныхъ тонахъ. Для грудныхъ тоновъ надо взять ихъ

Filer les sons est plus facile dans les notes élevées que dans les notes basses; c'est surtout difficile dans celles du registre de *poitrine;* quant à

Das *Ausspinnen* des *Tones* ist leichter in der höheren als in der tieferen Tonlage, besonders in den Brusttönen; bei den *Brusttönen* lasse man

сначала pianissimo въ фальцетномъ регистрѣ и потомъ постепенно усиливать до fortissimo и *переходя въ грудной регистръ;* точно также потомъ отъ сильнѣйшаго *ff* въ тембрѣ груднаго регистра заставляя ослабѣвать звуки и постепенно переходить въ *pp* фальцета. Но такъ какъ это умѣнье достигается не скоро, въ особенности же во всемъ его объемѣ, особенно потому что главное условіе тутъ—исполненіе *всего однимъ дыханьемъ*, то филированіемъ надо заниматься какъ мозаичной работой, именно, слѣдуетъ раздѣлить его на отдѣльные періоды времени, такимъ образомъ:

отъ сильнаго къ слабому, —
» слабого » сильному,—
отъ тембра груднаго регистра — къ фальцетному.
отъ фальцетнаго регистра — къ грудному
и т. д.

Только уже позже, когда во всѣхъ періодахъ этого дѣленія пріобрѣтена надлежащая опытность, надо соединить всѣ эти дѣленія (и постепенно) въ одно общее цѣлое. Надобно при этомъ обращать особенное вниманіе на возможную ровность дыханья и безупречную чистоту интонаціи, чтобы за crescendo ＜ не шла слишкомъ высокая, а за decrescendo ＞ слишкомъ низкая интонація или наоборотъ. Малѣйшее колебаніе интонаціи не должно быть терпимо: его исправляютъ тотчасъ же. Только лишь тогда, когда это упражненіе будетъ безупречно во всѣхъ частностяхъ, тогда его можно исполнять во всемъ объемѣ.

ces *notes* de *poitrine*, on les fera d'abord *attaquer pianissimo*, *pp*, *dans le timbre du registre de fausset*, pour les faire passer ensuite, en les renforçant peu-à-peu au fortissimo, dans le *timbre de poitrine;* cela fait, on les fera ensuite repasser de nouveau, du fortissimo le plus intense, *ff*, *du timbre du registre de poitrine*, en les affaiblissant peu-à-peu, et les faisant comme *expirer* au pianissimo *pp dans le timbre du registre de fausset*. Comme cette habileté ne se laisse pas atteindre rapidement, surtout dans toute son étendue, vu, que l'une des conditions principales est, que l'ensemble soit exécuté en *une seule et longue respiration*, on exercera cette espèce de sons filés, en les découpant comme les morceaux d'une mosaïque, avec exercice, séparé de chacune des différentes gradations:

du fort — au faible,
du faible — au fort,
du timbre de poitrine—au timbre de fausset,
du timbre de fausset—au timbre de poitrine,
etc.

Plus tard, quand l'élève aura acquis l'habileté nécesssaire dans chacune des divisions séparées, on fera *réunir* le tout systématiquement et peu-à-peu dans un ensemble complet et soigné. On y veillera en outre tout spécialement à l'irréprochabilité de *l'égalité invariable et complète de la respiration*, ainsi qu'à la *justesse inaltérable* de *l'intonation*, afin que le crescendo ＜ n'ait pas pour résultat une intonation *trop haute* et le decrescendo ＞ une intonation *trop basse*, ou *vice-versa*. On corrigerra immédiatement et avec rigueur chaque tendance à une intonation douteuse ou chancelante. Ce ne sera que du moment où en détail on aura atteint cette perfection d'une exécution irréprochable à tout point, que l'on donnera aux exercices toute l'étendue qu'ils comportent:

die Töne zuerst pianissimo *pp* im *Falsett-timbre ansetzen*,—allmählig stärker werdend, im fortissimo *zum timbre der Brusttöne übergehen*;— und so, später wieder,— vom stärksten fortissimo *ff*, vom *timbre der Brusttöne* — allmählig schwächer werdend, zuletzt wieder den Ton im pianissimo *pp* und im *timbre des Falsetts*, *schliessen*,—gleichsam, *verhallen*. Da sich diese Fertigkeit aber nicht schnell, namentlich nicht in ihrem ganzen Umfange erreichen lässt, besonders, da eine Hauptbedingung dabei ist, dass das Ganze *nur mit einem (langen) Athem* ausgeführt werden muss, so übe man dies Ausspinnen des Tones gleichsam, wie Mosaikarbeit, indem man die verschiedenen Abstufungen

vom *Starken* zum *Schwachen*,—
vom *Schwachen* zum *Starken*,—
vom *timbre* des *Brustregisters*—zum *timbre* des *Falsettregisters*,—
vom *timbre* des *Falsettregisters*—zum *timbre* des *Brustregisters*,—
u. s. w.

jede *erst einzeln* für sich üben lässt, und—*erst später*, — wenn in jeder der einzelnen Abtheilungen die erforderliche Fertigkeit erlangt worden, lasse man systematisch allmählig Alles zu einem wohlausgearbeiteten Ganzen *vereinigen*. Dabei ist noch ganz besonders *auf möglichste Gleichheit* und *Ebenheit* des *Athems*, wie ganz besonders auf *untadelhafte Reinheit* der *Intonation* zu achten, damit nicht etwa, das crescendo ＜ ein zu-hoch,—oder, das decrescendo ＞ ein zu-tief der Intonation zur Folge habe,—oder umgekehrt. Jedes Schwanken der Intonation ist augenblicklich streng zu rügen. Erst wenn dies im Einzelnen nach allen Seiten hin erreicht ist, stelle man dann Uebungen im ganzen Umfange an:

Звукъ филируется слѣдующими различными способами:

A) Одинаково сильно съ начала до конца:
f—f—f.

B) Одинаково слабо съ начала до конца:
p—p—p.

C) Взятый сильно звукъ идетъ ослабѣвая до легчайшаго pianissimo:

Les différentes manières de filer un son, sont les suivantes:

A. Nuance de force *égale* du commencement jusqu'à la fin:
f—f—f.

B. Nuance de *faiblesse égale* du commencement jusqu'à la fin:
p—p—p.

C. Du *fortissimo* se perdant peu-à-peu et lentement dans le *pianissimo* le plus expirant.

Auf folgende verschiedene Arten kann ein Ton lange ausgesponnen werden:

A. *in gleicher Stärke* vom Anfange bis zum Ende:
f—f—f.

B. *in gleicher Schwäche* vom Anfange bis zum Ende:
p—p—p.

C. *stark angesetzt*, nach und nach allmählig *bis zum leisesten pianissimo* verhallend:

ff *decrescendo* *ppp*

D) Взятый тихо, пойдетъ усиливаясь до полнѣйшаго fortissimo:

D. Du *pianissimo* le plus faible grossissant peu-à-peu et lentement se changeant pour atteindre le *fortissimo* le plus intense:

D. *im leisesten pianissimo angesetzt* nach und nach allmählig *bis zum stärksten fortissimo anschwellend*:

ppp *crescendo* *ff*

E) Взятый тихо, идетъ постепенно до полнаго fortissimo (что должно быть при-

E. Du *pianissimo* le plus faible passant peu-à-peu et lentement au *fortissimo* le plus in-

E. *im leisesten pianissimo angesetzt*, nach und nach allmählich *bis zum stärksten for-*

гнано именно къ половинѣ дыханія) и затѣмъ точно также мало-по-малу ослабѣть снова до легчайшаго pianissimo.

tense, et, de ce point, qui *doit être exactement* calculé à la *moitié* de la *respiration*, descend également peu-à-peu lentement, pour finir par se perdre dans le *pianissimo* le plus faible:

tissimo anschwellend, — und von diesem höchsten Stärkegrade, *welcher genau auf die Hälfte des Athems berechnet sein muss*, wieder nach und nach allmählig *bis zum leisesten pianissimo verhallend*:

ppp crescendo *fff* decrescendo *ppp*

F) Взятый съ возможно большою силой звукъ идетъ, постепенно и медленно ослабѣвая къ легчайшему pianissimo (на половинѣ дыханья) и потомъ точно также долженъ снова усилиться до первоначальнаго сильнѣйшаго fortissimo.

F. Du *fortissimo* le plus intense possible, se perdant peu-à-peu et lentement dans le *pianissimo* le plus faible, et ensuite de cette nuance du pianissimo le plus faible, ressemblant à un souffle expirant,—point qui de même doit être exactement calculé à la moitié de la *respiration*,—grossir de nouveau, peu-à-peu et lentement, pour finir par le *fortissimo* le plus intense:

F. in möglichstem Stärkegrade anfangend, nach und nach allmählig *bis zum leisesten pianissimo verhallend*,—und von diesem, dem leisesten Hauche ähnlichen, höchsten Schwächegrade, *welcher gleichfalls genau auf die Hälfte des Athems berechnet sein muss*, wieder nach und nach allmählig *bis zum stärksten fortissimo anschwellend*:

ff decrescendo *ppp* crescendo *ff*

Crescendo и decrescendo филируемаго тона можетъ быть расчитано съ полнѣйшею ритмическою точностью; надо считать, начиная съ легчайшаго pianissimo, весьма медленно цифры 0, 1, 2, 3, 4 до сильнѣйшаго fortissimo и потомъ для уменьшенія звука считать обратно—4, 3. 2, 1, 0.

Прежде чѣмъ перейти къ нижеслѣдующимъ упражненіямъ, необходимо, чтобы ученица удержала твердо въ памяти, что

a) Цифра 0 обозначаетъ pianissimo,

b) цифра 4 – fortissimo и

c) цифры 1, 2, 3—промежуточныя степени силы.

Тамъ, гдѣ (какъ въ А) звукъ долженъ быть выдержанъ одинаково сильно съ начала до конца, я обозначаю его цифрой 4. Тамъ, гдѣ звукъ (какъ въ В) выдерживается одинаково слабо, ставится цифра 0. Филированіе (какъ въ С) отъ fortissimo до легчайшаго pianissimo обозначается цифрами 4, 3, 2, 1. Филированіе (какъ въ D) отъ величайшаго pianissimo до fortissimo обозначается наоборотъ цифрами—0, 1, 2, 3, 4. Совершенно ясно, въ такомъ случаѣ какъ придется обозначить филированіе въ случаяхъ Е и F, цифра 0 будетъ обозначать всегда pianissimo тогда какъ цифра 4 обозначитъ fortissimo. Какъ слухъ можетъ ясно представить различныя степени силы звука, такъ эти послѣднія можно представить наглядно и глазу:

Il est même possible de *détailler* rhythmiquement les degrès graduels et successifs du crescendo comme du decrescendo, en comptant du pianissimo le plus faible dans un temps très lent: 0, 1, 2, 3, 4, jusqu'au fortissimo le plus prononcé,—et ensuite,—par une descente tout aussi systématique, en repassant du *fortissimo* le plus prononcé au *pianissimo* le plus faible: 4, 3, 2, 1, 0.

Dans les exercices suivants, il est de rigueur que l'élève se rappelle bien:

a) que le chiffre 0 indique l'extrême degré du *pianissimo;*

b) le chiffre 4, l'extrême degré du *fortissimo* et

c) que les chiffres 1, 2, 3 désignent les nuances intermédiaires.

Lorsque, comme en *A*, le son doit être filé dans la même nuance de force du commencement jusqu'à la fin, j'emploie tout le long, le chiffre 4, tandis que, — comme en *B*, le 0, indique le pianissimo le plus faible et invariablement gardé pour toute l'étendu du son filé. En *C*, où le son doit passer peu-à-peu et successivement du fortissimo le plus intense au pianissimo le plus faible, — je désigne cela par 4, 3, 2, 1, 0, tandis que j'emploie l'inverse, soit 0, 1, 2, 3, 4, pour *D*, où l'on doit partir du pianissimo le plus faible, pour arriver peu-à-peu et lentement au fortissimo le plus intense. En *E* et en *F*, je procède de même d'après ce simple système, en donnant toujours au chiffre 0 la nuance du *pianissimo* le plus faible et à 4, celle du *fortissimo* le plus intense. De même qu'ainsi l'on peut représenter pour l'oreille les différentes nuances intermédiaires de la force du son, on pourrait également le faire pour l'œil à peu près de la manière suivante:

Das crescendo (Anschwellen) sowie das decrescendo (Verhallen) des Tones, kann man rhythmisch förmlich *abzählen*, indem man z. B. vom leisesten pianissimo anfangend, in sehr langsamem Tempo: 0, 1, 2, 3, 4, zählt, bis zum höchsten Stärkegrade,—und alsdann, ganz ebenso systematisch wieder zurückgehend,—4, 3, 2, 1, 0, den Ton wieder verhallen lässt.

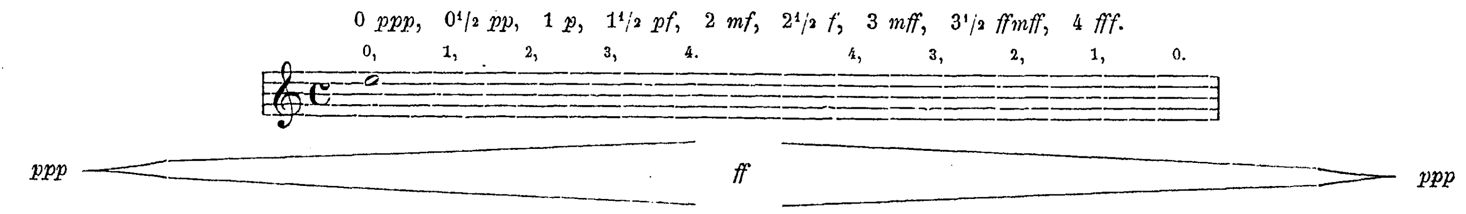
Bei den hier jetzt folgenden Uebungen ist es nothwendig, dass die Schülerin sich gut einpräge, dass:

a) die Ziffer 0, *pianissimo* bedeutet, sowie

b) die Ziffer 4, *fortissimo;* und dass

c) die Ziffern 1, 2, 3, die *dazwischen liegenden Stärkegrade bezeichnen.*

Dort, wo, wie bei *A* der Ton *in gleicher Stärke* vom Anfange bis zum Ende ausgehalten werden soll, — bezeichne ich denselben *durchgehends* mit der Ziffer 4.—Dort, wo, wie bei *B* der Ton *in gleicher Schwäche* vom Anfange bis zum Ende ausgehalten werden soll,—bezeichne ich denselben *durchweg* mit der Ziffer 0.—Dort, wo, wie bei *C* der Ton im fortissimo angesetzt, nach und nach allmählig bis zum leisesten pianissimo verhallen soll,—bezeichne ich dies durch 4, 3, 2, 1, 0; dort, wo, wie bei *D* der Ton im leisesten pianissimo angesetzt, nach und nach allmählig bis zum stärksten fortissimo anschwellen soll,—durch 0, 1, 2, 3, 4. Nach diesem einfachen Systeme dann auch ferner bei *E* und *F*— so, dass demnach die Ziffer 0 stets *pianissimo*, und die Ziffer 4 stets *fortissimo* bedeutet. Wie dem Ohre, durch die verschiedenen kleineren Nüancen der Stärkegrade des Tones, so könnte man dieselben dem Auge etwa in folgender Weise darstellen:

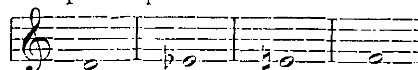


Начиная съ pianissimo, лучше всего употреблять мрачный тембръ, переходя потомъ при fortissimo на свѣтлый тембръ, гдѣ такимъ образомъ голосъ и достигнетъ своего

Partant du *pianissimo*, on se sert le mieux du *timbre sombre*, d'où l'on passera au *timbre clair* dans le *fortissimo*, ce qui permet à la sonorité de la voix d'atteindre le plus d'éclat pos-

Vom *pianissimo* ausgehend, wendet man am Besten die *dunkle Klangfarbe* (timbre sombre) an, welche dann im *fortissimo* zur *hellen Klangfarbe* (timbre clair) übergeht, und der Klang der

большаго блеска. Какъ уже было замѣчено прежде. стр. 17, звукъ слѣдующихъ нотъ груднаго регистра



долженъ держаться неизмѣняемо и ясно на одной и той же гласной, лучше всего на открытомъ *a*, или: 1) въ фальцетномъ регистрѣ взятое pianissimo постепенно перейдетъ въ fortissimo груднаго регистра или, наоборотъ, 2) начатое fortissimo груднаго регистра постепенно перейдетъ въ pianissimo фальцетнаго.

См. стр. 20.

Я считаю необходимымъ въ этихъ упражненіяхъ не идти сначала выше и только позже филировать ноты, находящіяся выше этого предѣла. Точно также рекомендую послѣ того, какъ всѣ упражненія будутъ продѣланы на *a*, продѣлать ихъ и на другихъ гласныхъ алфавита разныхъ языковъ.

См. нотные примѣры № 17, стр. 71.

XV.

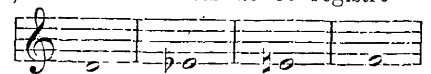
Произношеніе текста въ пѣніи.

Объ этомъ пунктѣ конечно не можетъ быть и рѣчи при изученіи музыкальныхъ инструментовъ. Что касается до пѣнія, то я считаю нужнымъ совмѣстить его по возможности съ упражненіями въ вокализахъ, съ которыми онъ будетъ перемежаться. Это упражненіе распадается на сильное акцентированіе согласныхъ и гласныхъ; первыя будутъ произноситься съ помощью языка, зубовъ, глотки и губъ, также какъ и при одновременномъ дѣйствіи двухъ какихъ нибудь изъ этихъ средствъ; послѣднія (гласныя) будутъ браться въ свѣтломъ или мрачномъ тембрѣ. Латинскій, итальянскій и отчасти шведскій языки представляютъ то преимущество, что гласныя являются часто на концѣ словъ. Нѣмецкій языкъ имѣетъ передъ итальянскимъ то преимущество, что облагаетъ гласными ö и ü. Всякая гласная можетъ быть произнесена различными способами. Въ нѣмецкомъ языкѣ надо обратить вниманіе на глухіе *e* и *n*, встрѣчающіеся на концѣ словъ, какъ напр.: Liebe, Glaube, lieben, glauben, hoffen, darben, такъ какъ ихъ часто произносятъ невѣрно Liebèh, Glaubèh, lieban, liebon, glauban, glaubon и т. д. *).

Для пѣнія, еще болѣе чѣмъ для разговорной рѣчи, чтенія или проповѣди, тре-

*) Способъ, употребляемый нѣкогда знаменитою «Школою пѣнія» М. Винтера (автора оперы «Прерванное жертвоприношеніе», 1824), кажется мнѣ замѣчательно непрактичнымъ. Не давши нигдѣ никакихъ правилъ для произношенія текста, она требуетъ исполненія всѣхъ даже трудныхъ пассажей и вокализовъ на слово «аминь» и на другія слова, причемъ часто въ быстромъ темпѣ приходится по одному слогу на каждую ноту.

sible. Comme je l'ai déjà fait observer plus haut (p. 17), dans le chapitre des *notes de poitrine*, le son des notes de ce registre



doit être soutenu *invariablement* et distinctement *sur la même voyelle*, de préférence sur l'*a* ouvert; cela s'exécutera: 1) attaqué *pianissimo* dans le *timbre du registre de fausset*, pour passer peu-à-peu, lentement, ou *timbre du registre de poitrine* en *fortissimo*,—ou bien—2) vice-versa,—partant du *fortissimo du timbre des notes de poitrine*—passer ensuite peu-à-peu, lentement, au *pianissimo* en *timbre du registre de fausset*.

Voir page 20.

Je tiens à ce qu'on ne pousse pas dès l'abord ces exercices plus haut que et à ce qu'on n'exerce que *plus tard* les sons filés des notes plus élevées; je recommande en outre, qu'après avoir exécuté ces exercices sur la voyelle *a*, on les poursuive en les répétant successivement *sur toutes les autres voyelles* de l'alphabet des différentes langues.

Voir les exemples № 17, page 71.

XV.

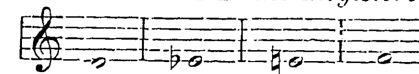
Du phrasé dans le chant.

Il ne peut naturellement être question de l'étude d'un *phrasé* correct et distinct des paroles, quand il s'agit de tout autre instrument de musique que la voix. Quant au chant, cette étude spéciale devrait selon moi, dans la mesure du possible, se *coordonner* aux exercices d'agilité avec lesquels elle alternera, si cela est possible. Cette étude se divise dans l'accentuation très fortement prononcée des *consonnes* et dans celle des *voyelles*, les premières produites à l'aide de la *langue*, des *dents*, du *palais* et des *lèvres*, ou du *fonctionnement simultané* de deux de ces organes, et les secondes—les *voyelles*,—qui se produisent soit dans le timbre *clair*, soit dans le timbre *sombre*. Le *latin*, *l'italien*, et en partie aussi, le *suédois*, offrent, parmi les autres langues, cet avantage, que souvent les voyelles se trouvent placées à la fin des mots; l'allemand présente, en revanche, l'avantage de prosséder les voyelles *ö* et *ü* en sus de celles que l'on a également dans l'italien. *Chaque voyelle* est en outre susceptible des nuances les plus variés. En allemand, on doit appeler l'attention sur les sons sourds *e* et *en* à la fin des mots, comme par exemple dans: *Liebe*, *Glaube*, *lieben*, *glauben*, *hoffen*, *darben*, que l'on entend souvent prononcer à tort Liebèh, Glaubèh, *lieban*, *liebon*, *glauban*, *glaubon*, etc. *).

Dans le chant, encore plus que dans la conversation, ou dans la lecture de vive voix, ou

*) Le procédé d'une ancienne Ecole allemande de chant, jadis célèbre, celle de *Peter von Winter* (le compositeur de l'opéra «L'holocauste interrompu», 1824) me parait peu pratique au plus haut degrè. Sans avoir donné des règles préalables quelconques pour le phrasé, cette méthode prescrit, de faire exécuter d'abord sur le mot «Amen» tous les passages et tous les exercices d'agilité, même très difficiles, puis elle fait chanter sur d'autres mots, dont sou-

Stimme so seinen höchsten Glanz erreicht. Wie bereits früher, pag. 17, bemerkt worden, — muss im Bereiche des *Brust-Registers:*



der Ton *unverändert* klar auf denselben *Vocal*—am Besten, auf einem offenen *a*,—entweder: 1) *im Falsett-Register pianissimo* angesetzt, nach und nach allmählig *zum Brustton im fortissimo* übergehen, — oder, umgekehrt, — *im fortissimo als Brustton angesetzt*, — dann nach und nach allmählig *zum Falsett-Register im pianissimo* übergehen.

Vide pag. 20.

Ich halte es für zweckmässig, auch diese Uebungen vor der Hand, nicht höher als bis vorzunehmen, und das Ausspinnen des Tones der höheren Lage erst *später* zu üben; auch empfehle ich,—nachdem man diese Uebungen auf den Vocal *a* vorgenommen, dieselben dann *auch auf alle übrigen Vocale* des Alphabets der verschiedenen Sprachen zu unternehmen.

Siche Notenbeispiele № 17, pag. 71.

XV.

Text-Aussprache beim Gesange.

Das Studium einer correkten deutlichen *Textaussprache* fällt natürlich beim Studium anderer musikalischer Instrumente gänzlich weg. Meines Erachtens muss dasselbe so viel als möglich, den Geläufigkeits-Uebungen *coordinirt* werden, in thunlicher Abwechselung, *gleichzeitig mit denselben* vorgenommen werden. Dies Studium zerfällt: in scharfe Accentuirung der *Consonanten* und der *Vocale*, welche erstere, mit Hülfe der *Zunge*, der *Zähne*, des *Gaumens* und der *Lippen*, sowie,—durch *gleichzeitige* Funktion *zweier dieser Hülfsmittel zugleich* hervorgebracht werden,—und letztere,—die *Vocale*,—entweder, in *hellem* oder *dunklem* Klang-Gepräge zu Gehör kommen. Die lateinische, italienische,—und zum Theil auch die schwedische Sprache, bieten vorzugsweise den Vortheil, dass *Vocale* oft auch am Schlusse der Worte zur Geltung gelangen; die deutsche Sprache bietet dagegen, der italienischen Sprache gegenüber,—ausser den dort vorhandenen Vocalen,—noch die beiden Vocale *ö* und *ü*. Jeder *Vocal* ist überdies noch den mannigfachsten verschiedenartigen Betonungen unterworfen. In der deutschen Sprache ist auf die dumpfen *e*, *en*, am Schlusse eines Wortes aufmerksam zu machen, wie z. B. in den Worten: Liebe, Glaube,—lieben, glauben, hoffen, darben,—die man oft fehlerhaft wie: Liebéh, Glaubéh,—lieban, liebon, glauban, glaubon, u. s. w. aussprechen hört*).

*) Das Verfahren in einer der älteren deutschen, einst berühmten Gesang-Schulen von *Peter v. Winter*, (dem Componisten der Oper «Das unterbrochene Opferfest», 1824) scheint mir durchaus unpraktisch. Ohne vorher irgendwie Regeln für Textaussprache in Anregung gebracht zu haben, — wird dort sofort verlangt, alle, —selbst schwierige Passagen-Geläufigkeits-Uebungen,—zunächst auf das untergelegte Wort «Amen», und alsdann, auf andere Worte, von denen

буется врожденная способность произносить буквы *р* и *с* ясно, чисто и отчетливо; непріятное картавленье буквы *р*, шепеляренье при *с*, происходящіе отъ плохаго или дурнаго устройства рта, отъ помѣщенія зубовъ, или отъ положенія языка можетъ быть усердными стараніями улучшено до извѣстной степени, но рѣдко уничтожено совсѣмъ *).

Согласныя должны быть произносимы вообще не только по возможности рѣзко, но ихъ произношеніе должно быть приготовлено и задержано; это безъ сомнѣнія самый вѣрный способъ достигнуть ихъ отчетливаго и правильнаго произношенія **). Приготовленіе согласныхъ имѣетъ бо́льшее вліяніе на хорошее произношеніе текста чѣмъ само это произношеніе. Нечего опасаться *слишкомъ большаго налеганія* на этотъ способъ, такъ какъ если старательный выговоръ согласныхъ въ комнатѣ кажется иногда преувеличеннымъ, то въ большой концертной залѣ или въ театрѣ онъ едва покажется достаточнымъ; къ тому же надо взять въ расчетъ робость пѣвицы, сценическую игру и другія причины, часто вліяющія на силу и рѣзкость произношенія. Конечно позже будетъ дѣломъ самого артиста, соразмѣрить, какъ вообще силу своихъ голосовыхъ средствъ, такъ и въ особенности выговоръ согласныхъ, смотря по величинѣ помѣщенія, характеру и размѣрамъ сочиненія. Такимъ образомъ нѣтъ надобности пѣть простой романсъ съ такой силой голоса и выразительностью произношенія согласныхъ, какъ какую нибудь большую драматическую арію (разница очень велика, когда надо исполнять въ комнатѣ-ли, концертной-ли залѣ или въ театрѣ), такъ какъ въ противномъ случаѣ эта манера могла бы показаться не только аффектированной, но просто смѣшной. Вообще для изученія этого, столь важнаго отдѣла пѣнія пригодны тѣже

*) Въ парижской школѣ декламаціи, Тальма впервые съ успѣхомъ употребилъ слѣдующій способъ произносить буквы *р* и с для учениковъ, отъ природы картавыхъ и шепелявыхъ. Въ такихъ французскихъ словахъ, какъ напр. tramer, travailler, toréador— онъ замѣщалъ сперва букву r буквами t, td, ted (которыя нужно было отчетливо произносить) и такимъ образомъ заставлялъ учить t-*d*-amer, t-*d*-availle, to-*d*-eado*d*e, или *te*-*d*e-amer, te-d-availle, to-de-eado-de-e. Эти упражненія должны были со временемъ произноситься все отчетливѣе, яснѣе и скорѣе. Прилагая этотъ способъ къ нѣмецкимъ словамъ, нужно будетъ замѣнить букву *r* въ такихъ словахъ, какъ Rache, ruchlos тоже черезъ td, ted и т. д. — т. е. T-d-ache, t-d-uchlos, Te-d-ache, te-d-uchlos.

**) Въ нѣмецкомъ языкѣ часто напр. произносятъ букву *z* слишкомъ мягко, почти какъ s; напр. вмѣсто zu произносится su, вмѣсто zielen—ssielen, вмѣсто zahlen—ssahlen; точно также t замѣняется буквою d, напр. вмѣсто trachten говорятъ drachten, вмѣсто tödten—döten; точно также опускается иногда одна изъ двойныхъ или сложныхъ согласныхъ; напр. говорятъ нерѣдко Fand вмѣсто Pfand, Flaume вмѣсто Pflaume, flücken вмѣсто pflücken, Flanze вмѣсто Pflanze и т. д.

la prédication,—l'une des conditions principales est l'aptitude native à prononcer distinctement et purement les consonnes *R* et *S*; le grasseyement si désagréable du *R*, ou le zézayement du *S*, causés par la position défavorable ou défectueuse de la bouche, ou par la construction des dents, ou encore par la forme et la longueur de la langue, peuvent être parfois corrigés jusqu'à un certain point, par une étude tenace et appliquée, mais il est fort rare de les faire disparaître totalement*).

Quant aux *consonnes*, il ne suffit pas qu'on les prononce seulement d'une façon aussi distincte que *possible*, mais encore la prononciation en doit être *préparée* et *retardée;* c'est indubitablement le moyen le plus efficace et le plus sûr, de parvenir à leur prononciation nette et correcte**).

La *préparation des consonnes* est tout spécialement d'une influence encore plus grande sur la netteté du phrasé, que la prononciation elle même; ce procédé peut à peine être exagéré, car, si même la prononciation des *consonnes* paraît accentuée à l'excès *dans une chambre*, elle paraîtra peut-être à peine assez forte et assez nette dans *une grande salle de concert* ou dans un *grand théâtre;* il faut ici calculer en outre que la timidité de la cantatrice, l'action dramatique, etc. sont souvent de nature à nuire à la force et à la netteté du phrasé.

Il va sans dire que plus tard l'artiste modifiera la puissance de sa voix, en général, comme aussi spécialement, la force de l'articulation des *consonnes*, d'après la *grandeur du local* et le *caractère et le développement de la composition.* Ainsi, par exemple, on ne chantera pas une simple Romance, sans prétention, avec le même déploiement de vigueur de la voix et avec la même accentuation vigoureuse de la prononciation des consonnes, que s'il s'agissait d'un grand air dramatique, surtout en prenant en considération la différence qui existe entre une *chambre* et une *salle de concert* ou un *théatre;* le procédé contraire paraîtrait affecté, sinon même ridicule. En général, les mêmes règles régissent l'étude de cette branche si importante entre toutes de l'art du chant, que celles applicables à l'ora-

vent, dans un mouvement rapide, *sous chaque note courte* se trouve placé une autre syllabe.

*) A l'école de déclamation à *Paris*, c'est *Talma*, qui le premier a employé, avec un grand succès, le procédé suivant, pour amener à faire prononcer le R et le S aux élèves que la nature n'avait pas doués de cette aptitude: dans les mots français, tels que *tramer*, *travaille*, *Toréador*, il remplaçai d'abord le R par la prononciation nette du T, Td, Ted, et il le faisait étudier ensuite diligemment par exemple t-*d*-amer, t-*d*-availle, To-d-eado-de, ou encore *te-d*-amer, te-d-availle, to-de-eado-de-e.

Ces exercices doivent être poursuivis avec persévérance, et l'on fera peu-à-peu exercer la prononciation selon le procédé mentionné, en accélérant progressivement, la netteté et la vitesse de l'exercice. Appliqués à des mots allemands, tels que Rache, ruchlos, ils auraient lieu à peu près sous la forme de *T-d*-ache, t-d-uchlos, Te-d-ache, te-d-uchlos.

**) Quant à la prononciation de mots *allemands*, on entend très-souvent prononcer vicieusement par exemple — le *z* trop mollement, à peu près comme un *s*; au lieu de «zu» on dit par exemple «su»; au lieu de «zielen»—«ssielen»; au lieu de «zahlen» — «ssahlen»; de même le *t*, que l'on prononce vicieusement, au lieu de «trachten»—«drachden», au lieu de «tödten»—«dödden»; cette remarque a également trait aux consonnes doubles ou combinées, où très souvent on entend prononcer, par exemple «Fand» au lieu de «Pfand»; «Flaume» au lieu de «Pflaume»; «Flanze» au lieu de «Pflanze»; «flücken» au lieu de «pflücken»; «Swerg» au lieu de «Zwerg»; etc.

Mehr noch als beim Sprechen, Vorlesen oder Predigen, ist ein Haupterforderniss für den Gesang, die Naturanlage: das *R* und *S* scharf, rein und deutlich aussprechen zu *können*; dort, wo das sogenannte Schnarren des *R* oder das Lispeln des *S*, entweder durch die Mundstellung, den Bau der Zähne, oder die Beschaffenheit der Zunge, fehlerhaft vorhanden sind, kann dieser abscheuliche Fehler mitunter wohl durch emsiges beharrliches Studium verbessert,—selten aber gänzlich corrigirt werden*).

Consonanten müssen überhaupt, nicht nur *möglichst scharf* ausgesprochen, sondern, — deren Aussprache beim Gesange muss noch *vorbereitet*, *verzögert* werden; dies ist unstreitig das beste und sicherste Mittel, eine scharfe, correkte Aussprache derselben zu erlangen**); die *Vorbereitung der Consonanten* ist ganz eigentlich von noch grösserem Einflusse auf eine correkte Textaussprache, als selbst die eigentliche Aussprache derselben; es kann dies Verfahren kaum übertrieben werden, denn wenn selbst die Aussprache der *Consonanten* im *Zimmer* zu übertrieben scharf-accentuirt erscheint, so wird sie dennoch vielleicht oft für *einen grossen Concertsaal* oder *ein grosses Theater* noch kaum hinreichend scharf und deutlich genug erscheinen; auch muss man hierbei berechnen, dass Befangenheit der Sängerin, die dramatische Darstellung, u. s. w., oftmals die Kraft und Schärfe der Aussprache beeinträchtigen können. Freilich ist es späterhin Aufgabe des Künstlers, — sowohl die Stärke seiner Stimmmittel im Allgemeinen, wie denn auch die Kraft und einschneidende Schärfe der Aussprache der Consonanten, nach der *Grösse des Raumes*, sowie nach der *Beschaffenheit der Composition* zu modificiren; so wird man z. B. ein einfaches Lied, weder mit demselben Aufwande der Stimm-Mittel, noch mit derselben Schärfe der Aussprache der Consonanten vortragen, wie etwa eine grosse dramatische Arie,—besonders im Vergleich von Zimmer, Concertsaal oder Theater; das entgegengesetzte Verfahren würde entweder affektirt, oder gar lächerlich erscheinen. Im Allgemeinen gelten für das Studium dieses

oftmals, in schnellen Tonverbindungen, *jeder einzelnen Note* eine Sylbe untergelegt ist,— zu singen.

*) An der Declamations-Schule in Paris hat *Talma* zuerst mit vielem Erfolg folgendes Verfahren angewandt, um denjenigen, die von der Natur nicht die Begabung hatten, das R mit der Zungenspitze correkt aussprechen zu können,—indem er in französischen Worten, wie: tramer, travaille, Toreadore,— das R, zuerst durch sehr scharfe Aussprache des T Td Ted ersetzen, und so emsig studiren liess, z. B. t-*d*-amer, t-*d*-availle, To-*d*-eado-*de*; oder: *te*-d-amer, *te*-de-availle, To-*de*-cado-*de*-e. Die Uebungen müssen dann mit immer *schärferer* und *schnellerer* Aussprache vorgenommen werden. Auf deutsche Worte angewandt, würde man das R in Worten wie: Rache, ruchlos — gleichfalls etwa so studiren: *T-d*-ache, *t-d*-uchlos, *Te-d*-ache, *te-d*-uchlos.

**) Im Deutschen hört man sehr oft, z. B. das z zu weich, fast wie ein *s* aussprechen, — z. B. statt zu—su, statt zielen—ssielen, statt zahlen—ssahlen; ebenso das *d*, statt trachten—drachten, statt tödten—döten; ebenso auch doppelte, oder vielmehr, zusammengesetzte Consonanten, wo nicht selten, Fand statt Pfand,— Flaume statt Pflaume, — Flanze statt Pflanze,—flücken statt pflücken, ausgesprochen wird.

правила, что служатъ и для упражняющихся въ ораторскомъ или драматическомъ искусствѣ, для чтецовъ, проповѣдниковъ и т. д.— но *только еще въ болѣе усиленной степени*. Согласныя, стоящія на концѣ словъ, должны еще *слышаться послѣ* произнесенія этихъ словъ, жесткія какъ и шипящія согласныя, напр. ich-ch, Hand-t, Pfand-t, Tod-t, spott-t, wass-s, mich-h, dich-ch, Berg-ch, Land-t, Tand-t, Trupp-p, Pracht-t, dass-s, Fass-s, Kind-t, Feld-t, Zwerg-ch *).

Если для пѣнія чрезвычайно важно уже рѣзкое и ясное произношеніе простыхъ согласныхъ, то тѣмъ болѣе важно произношеніе двойныхъ согласныхъ, напр. въ итальянскихъ словахъ — bacciare, coraggio, abbandonare, abracciare, aspettare, bello, tutto, affanno, dottore, della,—или въ нѣмецкихъ – Spötter, Himmell, Mittel, Kittel, Götter, Natter, Mutter, satteln, vermitteln, erbittern, zerhacken, verpacken, erschaffen и т. д. Не надо однако никогда забывать, что въ пѣніи главное вниманіе должно быть обращено преимущественно на возможную красоту звука, на тембръ голоса, чему все остальное должно подчиняться. Поэтому ученики должны рано замѣтить, что хорошее, звучное произношеніе гласныхъ и въ особенности согласныхъ— какъ бы оно ни было необходимо—*все-таки не должно идти на счетъ красоты звука голоса*.

Чтобы привести одинъ только образчикъ въ фразахъ, напримѣръ, подобныхъ слѣдующей,

teur, à l'acteur dramatique, au lecteur et au prédicateur, avec l'addition que, *dans le chant*, ces règles ont *une importance encore beaucoup plus grande et plus effective. Les consonnes à la fin d'un mot* doivent même *résonner* encore *après leur prononciation* proprement dite, aussi bien les consonnes *dures* que les consonnes sibilantes, telles que par exemple en langue allemande: ich-ch, Hand-t, Pfand-t, Tod-t, Spott-t, wass-ss, mich-ch, dich-ch, Berg-ch, Land-t, Tand-t, Trupp-p, Pracht-t, das-ss, Fass-ss, Kind-t, Feld-t, Zwerg-ch *).
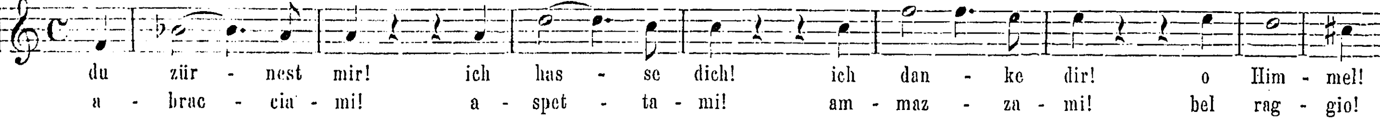
Si déjà la prononciation forte et incisive des consonnes *simples* est d'une immense influence dans le chant, elle l'est encore davantage dans les mots à consonnes *doubles*, tels que par exemple en italien: bacciare, coraggio, abbandonare, abracciare, aspettare, bello, tutto, affanno, dottore, della; en allemand: Spötter, Himmel, Kittel, Götter, Natter, Mutter, satteln, vermitteln, erbittern, zerhacken, verpacken, erschaffen, etc.

Cependant, il ne faut jamais oublier, que, *dans le chant*, le but principal doit surtout toujours être de parvenir à *l'embellissement le plus possible du son* et du *timbre de la voix*, et que toute autre considération doit se subordonner à ce but si important; les élèves devront donc s'habituer de bonne heure à ce que la *prononciation* correcte, belle et sonore, tant des voyelles, comme par exemple de l'*i*, et principalement celle des *consonnes*, quelque indispensable qu'elle soit, *n'ait cependant jamais lieu aux dépenses de la beauté du son et du timbre de la voix*.

Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, — dans des phrases comme par exemple la suivante:

überaus wichtigen Zweiges der Gesangskunst dieselben Regeln wie für den Redner, Schauspieler, Vorleser, Prediger,—nur *in noch bedeutend verstärktem Maasse. Consonanten am Schlusse eines Wortes* müssen sogar *nach* der Aussprache derselben—noch *nachklingen*,—sowohl harte wie Zischlaute, z. B. ich-ch, Hand-t, Pfand-t, Tod-t, Spott-t, was-ss, mich-ch, dich-ch, Berg-ch, Land-t, Tand-t, Trupp-p, Pracht-t, das-ss, Fass-s, Kind-t, Feld-t, Zwerg-ch *).
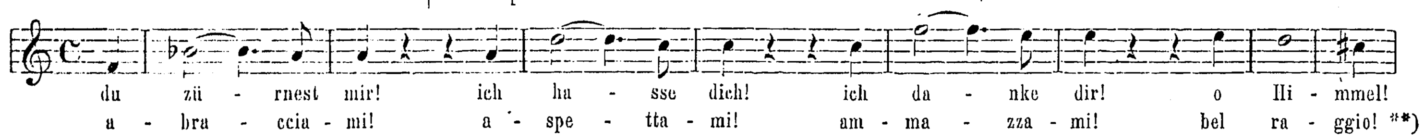
Wenn schon das scharfe einschneidende Aussprechen der *einfachen* Consonanten von ausserordentlichem Einflusse beim Gesange ist, so ist es dies um so mehr noch in Worten mit *doppelten* Consonanten, wie z. B. im italienischen: bacciare, coraggio, abbandonare, abracciare, aspettare, bello, tutto, affanno, dottore, della, — in deutschen Worten wie: Spötter, Himmel, Mittel, Kittel, Götter, Natter, Mutter, satteln, vermitteln, erbittern, zerhacken, verpacken, erschaffen, u. s. w. Man darf jedoch niemals vergessen, dass—beim Gesange,—das Hauptaugenmerk stets vorzugsweise auf *grösstmöglichste Schönheit des Tones, des Klanges der Stimme* gelegt werden muss, dem dennoch alles Andere unterzuordnen ist; so müssen sich Schüler schon früh daran gewöhnen, dass die correkte, schöne, klangvolle *Aussprache*, sowohl der *Vokale*,—wie z. B. des *i*,— und ganz besonders der Consonanten,—so unumgänglich nothwendig dies auch ist,—dennoch *niemals auf Kosten des Wohlklanges der Stimme geschehen darf*. Um nur ein Beispiel anzuführen;—in Phrasen, wie etwa folgende:



согласная, слѣдующая за гласною (на долговыдерживаемыхъ нотахъ) не должна ни подъ какимъ видомъ быть произносима вслѣдъ за нею, потому что это помѣшало бы пѣвцу произнести гласную красиво и звучно; согласная должна явиться гораздо позже, уже тогда, когда голосъ взялъ съ полною свободою звукъ на гласной (долго выдержанная нота), такъ какъ указано здѣсь ниже:

la *consonne* qui suit la *voyelle* ne doit à aucune condition être prononcée *immédiatement* après la *voyelle* (note longuement tenue), par la raison qu'en le faisant, le chanteur serait empêché de rendre la voyelle dans toute sa beauté et sa sonorité; ce n'est que *plus tard*, que la *consonne* peut faire valoir son droit en se faisant entendre, et ce n'est qu'alors seulement, après qu'on a permis à la *voix* de se développer, de se déployer librement, sur la *voyelle* du son tenu, que la *consonne* se prononce; à peu près comme dans l'exemple suivant:

darf, auf der lang-auszuhaltenden Note, der dem Vokale folgende *Consonant*, keineswegs *sogleich* nach dem Vokale ausgesprochen werden, weil der Sänger dadurch behindert würde, den *Vokal* schön und klangvoll auszusprechen; der *Consonant* darf erst *viel später* sein Recht geltend machen,— erst dann, *nachdem* man die Stimme, auf dem lang-auszuhaltenden Tone, sich hat frei und schön *auf dem Vokale* ausbilden, entfalten, austönen lassen; etwa wie folgt:



*) Нѣкоторые учителя, при занятіяхъ, уже достаточно подвинувшихся впередъ учениць, заставляютъ пѣть гаммы въ медленномъ темпѣ, подставляя такъ называемыя Гвидоновскія названія—do, re, mi, fa, sol, la, si. Другія употребляютъ названія Грауна— da, me, ni, po, tu, la, be.

**) Нерѣдко приходится замѣчать, что пѣвцы впадаютъ въ противоположную ошибку, именно удвоиваютъ согласныя тамъ, гдѣ не нужно, напр. говорятъ Vatter вмѣсто Vater, или вставляютъ безъ надобности гласныя между согласными, напр. Schewester вмѣсто Schwester.

*) Il y a des professeurs, qui dans le cours postérieur des études font chanter des gammes en mesure lente, à l'aide des dénominations dites de *Guido: do* ou *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*; d'autres encore ont employé les dénominations de *Graun*: *da*, *me*, *ni*, *po*, *tou*, *la*, *be*.

**) Par contre, il n'est pas rare d'entendre des chanteurs vicieusement prononcer en sens invers, les *consonnes simples*, comme si c'étaient des *consonnes doubles*, par exemple en allemand: «Vatter» ou lieu de «Vater»; parfois ils intercalent aussi des voyelles, (qui n'ont aucune raison d'y être) *entre* des consonnes doubles, — comme par exemple «Schewester» au lieu de «Schwester», etc. etc.
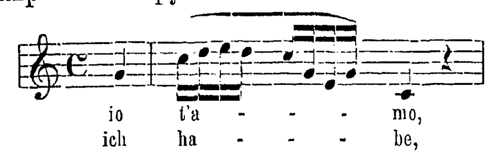
*) Im späteren Verlaufe des Studiums, haben manche Gesanglehrer, die Tonleiter, in langsamem Tempo, mit Unterlegung der sogenannten Guido'schen Benenuungen: do re mi fa sol la si,— oder — ut re mi fa sol la si, — singen lassen; Andere haben die Graun'schen: da me ni po tu la be, angewandt.

**) Nicht selten hört man auch Sänger in den entgegengesetzten Fehler verfallen, nämlich, — *einfache* Consonanten wie *doppelte* aussprechen, z. B. «Vatter» statt Vater, auch werden zuweilen Vokale zwischen die Cousonanten eingeschoben, z. B. «Schewester» statt Schwester, u. s. w.
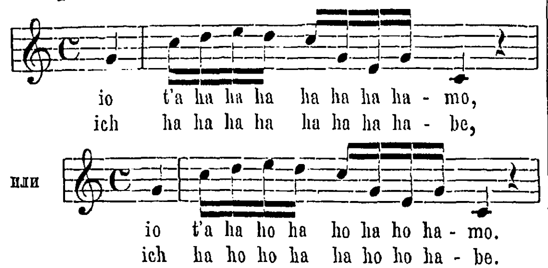
XVI.

Вокализація.
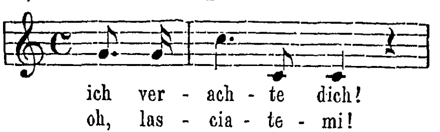
Вокализаціей—agilità, колоратурой—называютъ вообще достигнутую возможность исполнять кругло, отчетливо и чисто всякіе пассажи во всевозможныхъ движеніяхъ темпа, вплоть до быстрѣйшихъ. Буквально же подъ вокализаціей разумѣютъ пѣніе извѣстныхъ упражненій на гласныя. Какъ уже замѣчено выше, эти упражненія можно исполнять постепенно на всѣ гласныя, мало-по-малу во всемъ протяженіи голоса, во всѣхъ степеняхъ силы, во всѣхъ оттѣнкахъ фразировки, въ обоихъ тембрахъ и въ различныхъ регистрахъ голоса. Выше уже было указано, стр. 37, что надо внимательно всюду наблюдать за неизмѣнно точнымъ произношеніемъ одной и той же гласной, когда она находится подъ нѣсколькими нотами, такъ, чтобы не являлись другія гласныя и вообще такія буквы, о которыхъ здѣсь и рѣчи нѣтъ. Такъ что напр. такія группы
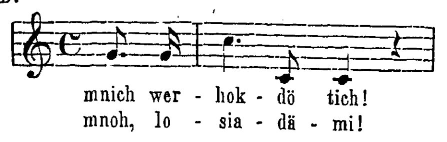


не пѣлись бы въ слѣдующемъ фальшивомъ, совершенно измѣненномъ видѣ:



Какъ ни невѣроятно и ни смѣшно это можетъ показаться, но нерѣдко слышишь подобное невѣрное произношеніе, тогда какъ пѣвица не только не примѣчаетъ ошибки, но напротивъ убѣждена въ чистотѣ и вѣрности своего произношенія. Нерѣдко случается, что такая фраза



исполняется слѣдующимъ невозможнымъ образомъ:
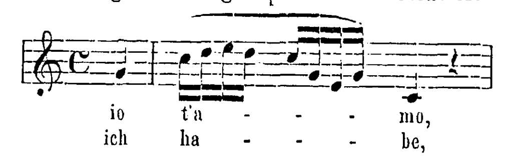


Въ произношеніи нѣмецкихъ словъ нерѣдко дѣлаютъ ошибки: isch вмѣсто ich, mein Bittan вмѣсто Bitten, wass isch bien вмѣсто was ich bin и т. д

См. стр. 47.
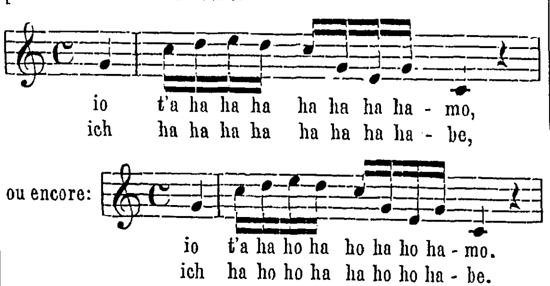
XVI.

Vocalisation.

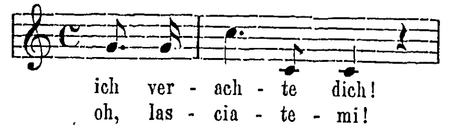
On désigne en général par *vocalisation*, *agilità*, *roulade*, *vocalisation rapide*, la faculté obtenue par l'étude, d'exécuter avec précision, la clarté et la pureté nécessaire des séries de sons dans toutes les nuances possibles du mouvement, jusqu'à la rapidité la plus grande. En prenant ce mot à la lettre, on entend à proprement parler par *vocalisation* le chant des *vocalises* sur des *voyelles*. Comme je l'ai déjà fait observer plus haut, cet exercice peut s'exécuter successivement sur *toutes les voyelles*, peu-à-peu dans toute *l'etendue de la voix*, *dans tous les degrés de force*, *dans toutes les gradations du phrasé*, *dans les deux timbres*, et *dans les différents registres de la voix*. Ainsi qu'il a de même été dit (p. 37), on veillera attentivement à ce que partout où une *seule et même voyelle* est prescrite comme devant être chantée *sur plusieures notes liées*, cette voyelle ne soit pas *changée*, ou vicieusement remplacée par d'autres voyelles, ou de même avec intercalation de lettres qui n'ont rien à voir là. Par exemple, il faudra se garder de laisser totalement défigurer un groupe comme celui-ci:
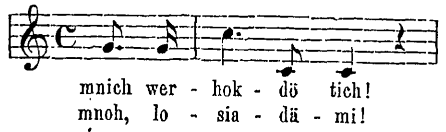


en permettant qu'on chante vicieusement ces notes peut-être comme suit:



Quelque invraisemblable et quelque ridicule que cela paraisse, il n'est cependant pas rare d'entendre des phrases *vicieusement* chantées de ce genre, dont les cantatrices ne sont pas même conscientes, se berçant au contraire de la conviction d'avoir prononcé correctement et suivant toutes les règles voulues. Il est assez fréquent d'entendre par exemple une phrase comme celle-ci:



chantée de la *manière défectueuse* suivante:
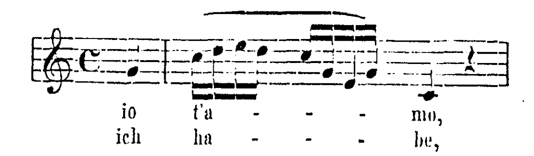


Dans l'allemand il n'est pas rare non plus d'entendre prononcer vicieusement «*isch*» au lieu de «*ich*», «*mein Bittan*» au lieu de «*Bitten*», «*wass isch bihn*» au lieu de «*was ich bin*», etc.

Voir page 47.
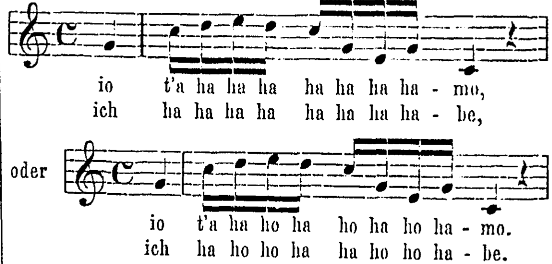
XIV.

Vocalisation.
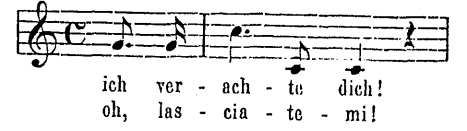
Vocalisation,— agilità — Geläufigkeit, Fertigkeit, Kehlfertigkeit, Gewandheit der Stimme,— Coloratur,—nennt man im Allgemeinen die erlangte Möglichkeit,—Tonreihen in allen möglichen Nüancirungen des Zeitmaasses, bis zur grössten Schnelligkeit, abgerundet, deutlich und rein, auszuführen. Ganz buchstäblich versteht man eigentlich unter *Vocalisation*,—Tonreihen *auf Vocale* zu singen. Man kann dies,—wie bereits oben bemerkt,—der Reihe nach *auf allen Vocalen üben*,—nach und nach, *im ganzen Umfange der Stimme*, *in allen Stärkegraden*, *in allen Abstufungen der Vortragsweise*, *in beiden Klangfarben*, *und in den verschiedenen Registern der Stimme*. Wie schon oben bemerkt,—pag. 37,— sehe man dabei sehr darauf, dass dort, wo vorgeschriebenermaassen,—auf verschiedenen Tönen *ein und derselbe Vocal* beibehalten werden soll,—derselbe *nicht* fehlerhaft *verändert*, — sogar, fremde Buchstaben hinein gemischt werden; so dass Gruppen, wie etwa folgende:



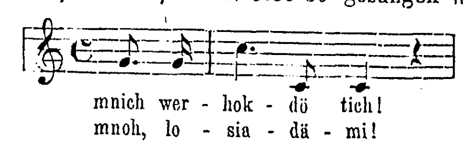
nicht etwa in folgender *falscher* Weise gesungen, und so gänzlich entstellt werden:



So unwahrscheinlich und lächerlich dies auch scheint, so hört man dennoch nicht selten solch *fehlerhafte* Text-Aussprache, während Sängerinnen sich dessen gar nicht einmal bewusst sind, sondern vielmehr in dem sicheren Wahne befangen sind, ganz richtig und correkt prononcirt zu haben. Es kömmt gar nicht selten vor, dass z. B. eine Phrase, wie die folgende:



etwa *in fehlerhafter Weise so* gesungen wird:



Im Deutschen hört man auch nicht selten in falscher Weise z. B. *isch* statt *ich*, prononciren,—*mein Bittan* statt *Bitten*,—*wass isch bihn* statt *was ich bin*,—u. s. w.

Vide page 47.

XVII.

Нѣсколько объясненій по поводу произношэнія гласныхъ и согласныхъ въ итальянскомъ алфавитѣ.

1. Гласныя—A, E, I, O, U. Обыкновенно буква *A* произносится, какъ во французскомъ языкѣ; когда она является на концѣ слова съ знакомъ акцента (à), тогда ее нужно произносить тверже и короче, напр. fragilità, verità, carità.

E произносится двоякимъ образомъ—открыто или закрыто; однако практика только можетъ указать вѣрность произношенія въ надлежащихъ случаяхъ, напр. въ словахъ cèlèbre, eccellènte, pièga, talènti.

Примѣчаніе. Когда E слѣдуетъ за буквами qu, напр. въ словахъ questo, quello и т. д. то *qu* надо произносить не какъ русское *кв*, но какъ руское *ку*. Такъ фразу—«in questa tomba» надо произнести «in *kuesta* tomba».

I произносится вообще какъ по французски, но когда оно соединено съ другой гласной и помѣщается на концѣ слова, то произносится нѣсколько иначе; напр. principio, tempio.

O произносится открыто и вмѣстѣ мягко, напр. Norma, amore; если эта буква стоитъ на концѣ слова и имѣетъ акцентъ, то произносится жестче и короче, напр. ciò, può; точно также она произносится и въ случаѣ, когда ей предшествуетъ *u*, напр. suono, buono, cuore.

U произносится, какъ русское *у*,—но немного короче, когда оно съ акцентомъ находится на концѣ слова, напр. virtù, gioventù.

Относительно произношенія гласныхъ во французскомъ языкѣ по Мишло, см. стр. 19, примѣчаніе.

2. Согласныя — B, D, P, Q, R, твердое C, F, L, G, M, N.

Согласныя, если за ними немедленно слѣдуютъ другія согласныя, задерживаются или замедляются, смотря по обстоятельствамъ, напр. grand Dio, santo, speranza. Въ пѣніи согласныя должны, какъ уже было замѣчено выше, приготовляться, что исполняется слѣдующимъ образомъ.

1) Сжиманіемъ или внезапнымъ расширеніемъ губъ произносится B, P, M; напр. padre, bene, male, madre, mio, per, me.

2) S — единственная свистящая согласная, приготовляется внезапно и живо, убирая языкъ, сжатый между верхними и нижними зубами; въ тѣхъ же словахъ, гдѣ она удвоивается послѣ гласной, нажимаютъ языкъ сильно и живо, прежде его отнятія, на верхніе зубы. Напр. salvare, sapere, solo, essere, passare.

3) Для согласныхъ F и W раздѣляютъ сильно и сразу губы, напр. famiglia, valore.

XVII.

Quelques règles sur la prononciation des voyelles et des consonnes de l'alphabet italien.

1. *Voyelles: A, E, I, O, U.*

En général, *A* se prononce comme en français; l'*a* surmonté d'un grave (à) à la fin d'un mot, doit toutefois être attaqué plus fortement et sonner plus court, comme par exemple dans *fragilità, frà, verità, carità.*

L'*E* a deux prononciations différentes; la prononciation ouverte et la prononciation fermée, comme dans la lecture et dans la conversation; ce n'est cependant que la pratique seule qui permet de saisir l'articulation correcte. Ex. *cèlèbre, eccellènte, pièga, talenti.*

A observer. Quand l'*E* vient après *qu*, on se gardera bien de le prononcer à peu près comme *kwe*, par exemple dans des mots tels que *questo, questa*, etc. mais plutôt comme *koue;* ainsi, la phrase «in questa tomba» ne devra pas paraître comme «in *kw*esta tomba», mais bien «in *kou*esta tomba».

En général, l'*I* se prononce comme en français; cette prononciation diffère cependant à la fin d'un mot, devant une autre voyelle, comme par exemple dans *principio, tempio.*

La prononciation de l'*O* est ouverte et molle en même temps, comme dans *Norma, amore;* elle est en revanche plus dure et plus courte à la fin d'un mot, quand l'*o* est surmonté d'un grave *(ò)*, comme dans *ciò, può*, ou qu'il est précédé d'un *u*, comme dans *suono, buono, cuore.*

L'*U* ordinaire se prononce *ou* comme en allemand, mais il est attaqué plus fort et devient plus court, quand il est surmonté d'un grave *(ù)* à la fin d'un mot. Ex. *virtù, gioventù.*

Remarque. Sur la prononciation des *voyelles* de l'aphabet *français*, voir page 19 (remarque), le schema selon *Michelot.*

2. *Consonnes: B, D, P, Q, C* dur, *F, G, L, M, N.*

On *allonge* ou l'on *retarde* pour ainsi dire les consonnes quand elles se trouvent immédiatement suivies par d'autres consonnes, comme par exemple *grand Dio, santo, speranza.*

Comme je l'ai déjà fait observer, *dans le chant* la prononciation des *consonnes* doit être *préparée*, ce qui s'effectue des diverses manières suivantes:

1) *B, P, M* sont préparés par la *compression* ou par la *séparation* brusque des lèvres. Exemples: padre, bene, male, madre, mio, per, me.

2) *S* est la seule consonne sifflante (exemp. *sospiro*); on le *prépare* en *retirant subitement et avec vivacité la langue pressée entre les dents supérieures et les dents inférieures;* ou encore, dans les motes, où *S* est doublé après une voyelle, en pressant la langue subitement et avec force, *avant* de la retirer, contre les dents supérieures. Exemples: salvare, sapere, solo, essere, passare.

3) La *préparation* des consonnes *F* et *W* s'opère en *séparant* avec *violence* et *bruyamment* les *lèvres l'une de l'autre.* Exemples: famiglia, valore.

XVII.

Einige Erklärungen über die Aussprache der Vocale und Consonanten des italienischen Alphabets.

1. *Vocale: A, E, I, O, U.*

Im Allgemeinen wird *A* wie im französischen ausgesprochen; wenn dasselbe am Schlusse eines Wortes mit einem Accent (*à*) vorkommt, so muss dasselbe gewichtiger und zugleich kürzer ausgesprochen werden: z. B. fragilità, frà, verità, carità.

Das *E* hat zwei verschiedene Aussprachen: entweder offen oder geschlossen; wie beim Lesen oder Sprechen, kann auch hier, die Praxis allein das Richtige treffen: z. B. célèbre, eccellènte, pièga, talènti.

Anmerkung. Wenn das *E* hinter einem *qu* vorkömmt, so hüte man sich, z. B. in Worten wie questo, questa,—das *qu* etwa wie *kw* auszusprechen, — sondern vielmehr wie *ku;* eine Phrase wie: «in questa tomba» darf somit nicht etwa «in kwesta tomba»—sondern vielmehr wie: «in kuesta tomba» ausgesprochen werden.

Gewöhnlich wird das *I* wie im französischen ausgesprochen; dennoch ist die Aussprache eine andere am Ende eines Wortes, vor einem anderen Vocale: z. B. principio, tempio.

Das *O* wird offen und zugleich weich ausgesprochen, z. B. Norma, amore; dagegen härter und kürzer, am Schlusse eines Wortes, wenn dasselbe dort mit einem Accent (*ò*) auftritt: z. B. ciò, può; oder, wenn demselben ein *u* vorhergeht: z. B. suono, buono, cuore.

Das gewöhnliche *U* wird wie im Deutschen ausgesprochen; jedoch, gewichtiger und zugleich kürzer, wenn es mit einem Accent am Schlusse eines Wortes auftritt: z. B. virtù, gioventù.

Ueber Aussprache der *Vocale* des Alphabets der *französischen* Sprache,—nach *Michelot*,— vide pag. 19, Anmerkung.

2. *Consonanten: B D, P, Q, R*, das harte *C, F, G, L, M, N.*

Die Consonanten werden gleichsam *verlängert, verzögert*, wenn sie unmittelbar mit anderen, ihnen folgenden Consonanten zusammentreffen: z. B. grand Dio, santo, speranza.

Wie bereits früher bemerkt, müssen, beim Gesange, Consonanten (oder vielmehr deren Aussprache) *vorbereitet* werden; dies geschieht auf folgende verschiedene Weise:

1) durch *Zusammenpressen* oder *Auseinanderpressen* der geschlossenen Lippen werden vorbereitet: *B, P, M;* z. B. padre, bene, maledetto, madre, mio, per, me.

2) Das *S* ist der einzige zischende Consonant: z. B. sospiro; das *S* wird dadurch *vorbereitet*, dass man *die, zwischen die Ober- und Unterzähne gespresste Zunge plötzlich und scharf zurückzieht*, oder,—in solchen Worten, wo es hinter einem Vocale *doppelt* auftritt,—wird es dadurch *vorbereitet*, dass die *Zunge* zuerst,—*bevor* sie zurückgezogen wird, — plötzlich erst vorwiegend gegen die Oberzähne gepresst wird: z. B. salvare, sapere, solo, essere, passare.

3) Die Consonanten *F, V*, werden in *der* Weise *vorbereitet*, dass man *die Lippen gewaltsam und geräuschvoll auseinander presst*: z. B. famiglia, valore.

4) Простое R произносится мягко, двойное—жестко; напр. rumore, terra.

Простыя согласныя:

calore, badare, fragile, irato, questa.

Двойныя согласныя:

oggetto, immerso, immenso, affanno, accogliere, brutto, frutto, fratello, bacco, allegro, appoggiare, matto, fatto, benedetto, bocca, acciaccatura, fanciullo, Pæsiello, baccio, fratello, cartello, grupetto, accordare.

Тройныя согласныя:

labbro, abbrucciare, sgrido, strugere, scrivere.

5) D и T приготовляются прижиманіемъ языка къ верхнимъ зубамъ, напр. dovere, tenere.

6) C приготовляется ударомъ горла, напр. calma, carità.

7) L приготовляется сильнымъ упираніемъ языка въ небо; напр. alma, lunga.

Въ словѣ *lunga* языкъ тяжеловѣсно оставляетъ небо, тогда какъ въ словѣ alma, онъ остается тамъ болѣе.

8) G приготовляется легкимъ движеніемъ горла, тогда какъ языкъ упирается въ небо и потомъ сразу отдѣляется отъ него; напр. gagnare, godere, genere, giro, geloso, giusto, gioco, giuramento.

При пѣніи надо произносить согласныя рѣзко, такъ чтобы напр. *b* звучало почти какъ p, d почти какъ t, g какъ ch или k, s какъ ss, f какъ ff, z почти какъ tz и т. д. Такъ напр. вмѣсто Trab—Trap, Grab—Grap, Schuld—Schultt, Hund—Hunt, Freund—Freunt, Berg—Berch, Gang — Gank, Gesang — Gesank, Gras—Grass, Dorf—Dorff, Erz—Ertz, Schmerz—Schmertz, Scherz — Schertz, Herz — Hertz, и т. д. *).

*) Желающіе ознакомиться съ научными изслѣдованіями по этому вопросу, могутъ прочитать слѣдующія сочиненія: Прежде всего остроумные отдѣлы «Traité complet de l'art du chant» моего знаменитаго профессора Мануэля Гарсіа сына. Въ «Signale für die musik. Welt» за 1872, № 34 и слѣд. помѣщена чрезвычайно поучительная статья Ю. Штокхаузена подъ заглавіемъ «Das Sänger-Alphabet» или «Разговорные элементы, какъ средство для развитія голоса». — Школу пѣнія проф. Ферд. Зибера.—L'art du chant, Ж. Одибера.—Sängmetod, Изидора Данштрöма.—«Согласныя нѣмецкаго языка» Густ. Энгеля точно также, какъ его «Studien zur Theorie des Gesanges». Сверхъ того слѣдующіе ученые занимались изслѣдованіями по этому предмету, хотя и не въ прямомъ приложеніи къ пѣнію: *R. v. Raumer*:—*Burja*: Mémoire de l'académie des sciences sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation»; *Valentini*.—*Segond*:Hygiène du chanteur; *Gentelet*: Essai pratique sur le mécanisme de la prononciation; *Guttman; Helmholtz*: «Ученіе о звуковыхъ ощущеніяхъ» и его же «Vocaltheorie»; *Oscar Wolff*—«Sprache und Ohr»; *Ernst Brücke*—«Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute»; *C. L. Merkel*—«Physiologie der menschlichen Sprache»; *Donders*—«Ueber die Zungenwerke des Stimm

4) Le *R* simple est prononcé *doux*, le *R* double se prononce *dur*. Exemples: rumore, terra.

Consonnes simples:

calore, badare, fragile, irato; questa.

Consonnes doubles:

oggetto, immerso, immenso, affanno, accogliere, brutto, frutto, fratello, bacco, allegro, appogiare, appoggiatura, matto, fatto, benedetto, bocca, acciaccatura, fanciullo, Pæsiello, baccio, cartello, gruppetto, accordare.

Consonnes triples:

labbro, abbrucciare, sgrido, strugere, scrivere.

5) La préparation des consonnes *D* et *F* s'opère par *la compression de la langue et des dents supérieures*. Exemples: dovere, tenero.

6) La consonne *C* est préparée par un choc du gosier (de la glotte). Exemples: calma, carità.

7) La consonne *L* est préparée en *appuyant fortement la langue contre le palais*. Ex. lunga, alma.

Dans le mot «lunga», la langue *se sépare lourdement du palais, tandis que dans «alma» elle s'y appuie avec plus d'opiniâtreté.*

8) La *préparation* de la consonne *G s'opère par un léger mouvement du gosier*, *tandis que l'on appuie avec persistance la langue contre le palais* et qu'ensuite précipitamment on l'en sépare. Exemples: gagnare, godere. genere, giro, geloso, giusto, gioco, giuramento.

Dans le chant, les *consonnes*, principalement à la fin des mots, doivent être *prononcées si fortement*, que, par exemple, *b* sonne presque comme *p*,— *d* presque comme *t*,— *g* presque comme (en allemand) *ch* ou *k*—*s* presque comme *ss*,—*f* presque comme *ff*,— *z* presque comme *tz*, etc. Ainsi, au lieu de «Trab» on prononcera à peu près «Trap», «Grab» deviendra «Grap», «Schuld» deviendra «Schultt», «Hund» —«Hunt», Freund»—Freunt», «Berg»—Berch», «Gang»—«Gank, «Gesang»—«Gesank», «Gras» —«Grass», «Dorf»—«Dorff», «Erz»,—«Ertz», «Schmerz»—«Schmertz», «Scherz»—«Schertz», «Herz»—«Hertz», etc. *).

*) Aux personnes, qui désireraient consulter des ouvrages scientifiques où se trouvent des recherches approfondies sur ces matières, sont à recommander les œuvres suivantes: En premier lieu, les spirituelles dissertations du *traité complet de l'art du chant*, de mon savant et célèbre maître, *Manuel Garcia fils*. Le journal *«Die Signale für die musikalische Welt»*, année 1872, № 34, 20 août, et plusieurs numéros suivants, contiennent un travail instructif et intéressant à tous égards de *Julius Stockhausen*, portant le titre de: «Das Sänger-Alphabet, oder die Sprachelemente als Stimmbildungsmittel». Citons ensuite»: *«L'École du chant»* (Gesangsschule) du professeur *Ferdinand Sieber; Jules Audibert, «L'Art du chant»; Isidor Dannström, «Säng-Method»* (methode de chant); *Gustave Engel: «Die Consonanten der deutschen Sprache»*, et l'ouvrage du même auteur: *«Studien zur Theorie des Gesanges»*. Les savants, désignés ci-dessous, ont en outre porté leurs recherches sur la même science, si même elles n'ont pas eu directement le chant pour objet: *R. v. Raumer:—Burja: «Mémoire de l'Académie des sciences sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation». Valentini.—Segond: «Hygiène du chanteur». Gentelet: «Essai pratique sur le mécanisme de la prononciation». Guttman.—Helmholtz: «Lehre von den Tonempfindungen»* et la *«Vocaltheorie»* du même auteur. *Oscar Wolf: «Sprache und Ohr». Ernst Brücke: «Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute». C. L. Merkel: «Physiologie der mensch-*

4) Das einfache *R* wird *weich*,—das doppelte, *hart* ausgesprochen: z. B. rumore, terra.

Einfache Consonanten:

calore, badare, fragile, irato, questa.

Doppelte Consonanten:

ogetto, immerso, immenso, affanno, accogliere, brutto, frutto, fratello, bacco, allegro, appoggiare, matto, fatto, benedetto, bocca, acciaccatura, fanciullo, Pæsiello, baccio, fratello, cartello, gruppetto, accordare.

Dreifache Consonanten:

labbro, abbrucciare, sgrido, strugere, scrivere.

5) geschieht das *Vorbereiten* der Consonanten *D* und *T* durch Zusammenpressen der Zunge und der Oberzähne: z. B. dovere. tenero.

6) Der Consonant *C* wird *durch einen Stoss vom Halse aus vorbereitet*: z. B. calma, carità.

7) Der Consonant *L* wird dadurch *vorbereitet*, dass man *die Zunge gegen den Gaumen* stemmt: z. B. lunga, alma.

Bei dem Worte «lunga» wird *die Zunge* schwerfällig vom *Gaumen abgelöst*, während,—bei «alma» sich dieselbe hartnäckiger gegen den Gaumen stemmt.

8) Die *Vorbereitung* des Consonanten *G* geschieht, *durch eine leichte Bewegung vom Halse aus, während man die Zunge gegen den Gaumen stemmt* und dieselbe *plötzlich* von demselben trennt: z. B. gagnare, godere, genere, giro, geloso, giusto, gioco, giuramento.

Beim Singen sind Consonanten,—besonders am Schlusse der Worte—*so scharf auszusprechen*, dass z. B. das *b* fast wie *p*, — das *d* fast wie *t*,—das *g* fast wie *ch* oder *k*,—das *s* fast wie *ss*,—das *f* fast wie *ff*,—das *z* fast wie *tz*,—u. s. w. klingen; z. B. statt Trab—Trap, statt Grab—Grap, statt Schuld—Schultt, statt Hund—Hunt, statt Freund—Freunt, statt Berg—Berch, statt Gang—Gank, statt Gesang—Gesank, statt Gras—Grass, statt Dorf—Dorff, statt Erz—Ertz, statt Schmerz—Schmertz, statt Scherz—Schertz, statt Herz—Hertz, u. s. w. *).

*) Denjenigen, welche wissenschaftlich-erorternde höchst interessante Untersuchungen über hierauf Bezügliches kennen zu lernen wünschen, sind folgende Werke zu empfehlen:—Vor allen Anderen,—die geistreichen Abhandlungen des «Traité complet de l'art du chant» meines gelehrten, berühmten Lehrers *Manuel Garcia fils*. Die «Signale für die musikalische Welt» von 1872, Nr. 34, vom 20. August, und mehrere fortlaufende Nummern derselben, enthalten eine überaus interessante lehrreiche Abhandlung von *Julius Stockhausen*, betitelt: «Das Sänger-Alphabet» oder, «die Sprachelemente als Stimmbildungsmittel». Prof. *Ferdinand Siebers* Gesangschule. *Jules Audibert* «L'art du chant». *Isidor Dunnström* «Säng-Metod». *Gustav Engel's* «Die Consonanten der deutschen Sprache» sowie, desselben Verfassers «Studien zur Theorie des Gesanges». Ausserdem haben folgende Gelehrte diese Wissenschaft (wenn auch eben nicht mit Bezug auf Gesang), zum Gegenstande ihrer Forschungen gemacht: *R. v. Raumer —Burja*: «Mémoire de l'Académie des sciences sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation». *Valentini.—Segond* «Hygiène du chanteur». *Gentelet* «Essai pratique sur le mécanisme de la prononciation». *Guttmann.— Helmholtz* «Lehre von den Tonempfindungen» und dessen «Vocaltheorie». *Oscar Wolff* «Sprache und Ohr». *Ernst Brücke* «Grundzüge der Physiologie u. Systematik der Sprachlaute». *C. L. Merkel* «Physiologie der menschlichen Sprache». *Donders* «Ueber die Zungenwerke des Stimm- und

XVIII.

Бѣглые пассажи. Вокализація. Рулады.

Слѣдуетъ заранѣе пріучать учениковъ исполнять всѣ бѣглые пассажи *отчетливо*, *безупречно*, *правильно и чисто*.

Подобные пассажи

XVIII.

Facilité. Agilité. Vocalisation rapide. Roulade (Volata).
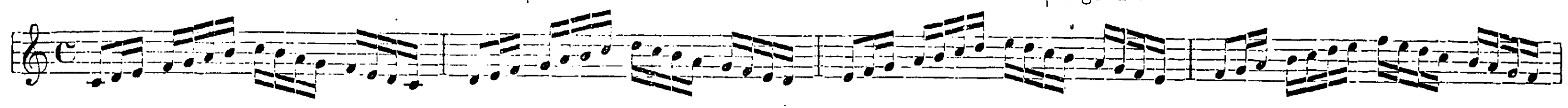
On habituera de bonne heure les élèves à exécuter les roulades, même les plus rapides, d'une façon irréprochablement *distincte*, *correcte* et *juste*.

Très souvent, les commençantes sont disposées à chanter des roulades comme celles-ci:

XVIII.

Passagen-Geläufigkeit. — Kehlfertigkeit.

Schüler sind früh daran zu gewöhnen, dass sie auch alle schnellen Passagen ganz *tadellos deutlich*, *correkt und rein* zu Gehör bringen. Anfänger sind oft geneigt, Tonreihen wie etwa folgende:



начинающіе склонны исполнять слѣдующимъ ошибочнымъ образомъ:

à peu près de la manière *vicieuse* suivante:

etwa in dieser *fehlerhaften* Weise singen zu wollen:



По мѣрѣ того, какъ достигаются успѣхи въ бѣглыхъ пассажахъ, слѣдуетъ въ гаммахъ діатоническаго лада всѣ тоны исполнять сообразно интерваламъ выбранной тональности; такъ напр. въ C-dur нѣтъ ни діезовъ, ни бемолей,—поэтому послѣдніе и не должны нигдѣ являться, исключая тѣхъ сочетаній тоновъ, въ которыхъ благозвучіе и чувство красоты требуетъ ихъ непремѣнно; напр.

A mesure que les exercices d'agilité progressent, il faut faire attention à ce, que dans des suites de notes appartenant au mode *diatonique*, toutes les notes soient exécutées strictement selon les intervalles du *ton primitivement indiqué*. Ainsi, la gamme en ut majeur (C-dur) n'ayant, comme on le sait, ni dièze (♯) ni bémol (♭), on se gardera d'en faire employer, *sauf dans des suites de notes*, *où l'euphonie mélodique*, *ainsi que le sentiment du goût* l'exigent expressément, comme par exemple dans la suite suivante:
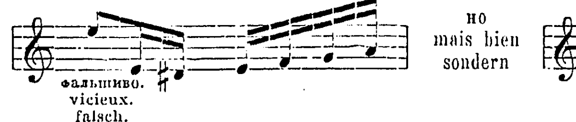
Im späteren Fortschreiten der Geläufigkeits-Uebungen, müssen in Tonreihen der diatonischen Tonleiter, alle Töne genau den Intervallen der vorgezeichneten *herrschenden Tonart* gemäss gesungen werden; so z. B. da in C-dur bekanntlich weder Kreuze (♯) noch Bee (♭) vorgezeichnet sind, so dürfen dieselben auch nirgends angewandt werden, ausser *in Tonverbindungen*, *wo der Wohlklang und der Schönheitssinn* dies ausdrücklich erfordern, wie z. B



здѣсь во 2-мъ тактѣ діезъ передъ c *необходимъ* ради благозвучія; но въ третьемъ тактѣ не слѣдуетъ пѣть такъ

A la seconde mesure, le dièze (♯) devant l'ut (C) est *nécessaire* au sentiment du goût mélodique; en revanche, la 3me mesure ne doit pas se chanter comme suit:

Hier im 2ten Takte ist das ♯ vor *c*, des Wohllauts wegen *nothwendig;* dagegen darf der 3te Takt nicht wie folgt gesungen werden:



вѣрно.
juste.
richtig.
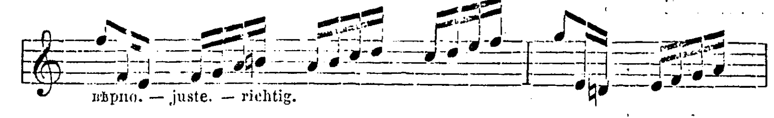
Точно также нельзя допустить въ этихъ же самыхъ примѣрахъ нижеслѣдующія слѣдованія тоновъ:

Dans le cours du même exemple, des suites de notes comme les suivantes, ne sont non plus admissibles:

Eben so wenig sind in demselben Beispiele, Tonfolgen wie die nachstehenden zulässig:



но
mais bien
sondern



Или при обращеніи, гдѣ этотъ пассажъ долженъ исполняться слѣдующимъ образомъ:

ou encore,—dans le renversement de la roulade,—où l'on doit l'exécuter comme suit:

oder: — in der Umkehrung, — wo die Tonreihe folgendermaassen gesungen werden muss:



но не такъ:

et non pas comme suit:

und *keineswegs* wie folgt:

фальшиво. — vicieux. — falsch.

---

und Sprachorgans»; *Brossard*—Traité de la manière de bien prononcer les mots italiens (Dictionnaire de musique); *Bérard* — «L'art du chant; *De Brosses*—«Traité de la formation mécanique des langues»; *Court de Gébelin*—«Histoire naturelle de la parole»; *Ch. Bataille; Diday; Fauvel; Mandl; Béclard; Pétreguin;Kuhn; Elie; Delsarte; Johannes Müller; Jean Jacques Rousseau* «Dictionnaire de musique», часть I, стр. 26 «Accent», часть II, стр. 377, «Récitatif».
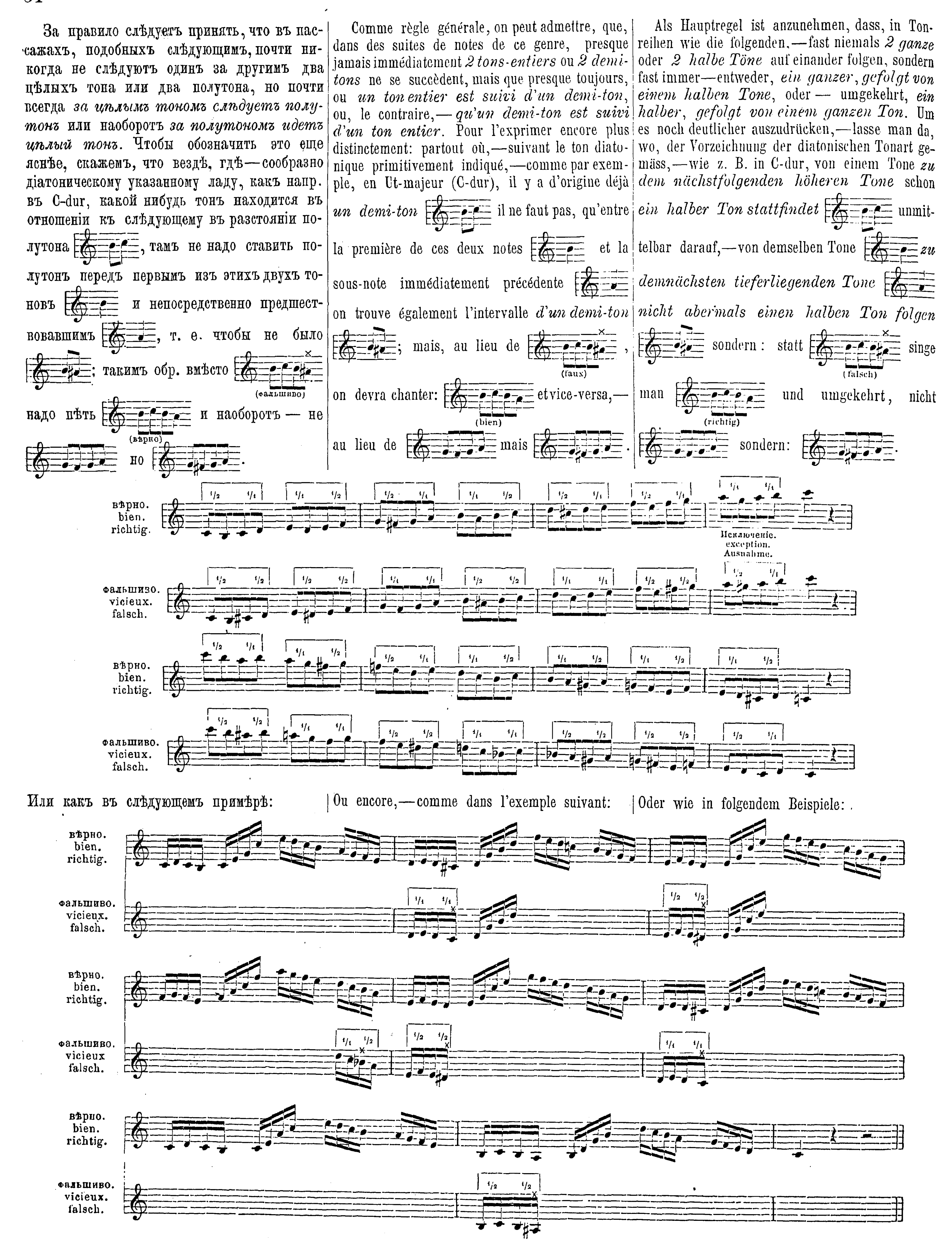
lichen Sprache». Donders: «Ueber die Zungenwerke des Stimm- und Sprachorgans». Brossard: «Traité de la manière de bien prononcer les mots italiens» (Dictionnaire de musique). *Bérard: «L'art du chant». De Brosses: «Traité de la formation mécanique des langues». Court de Gébelin: «Histoire naturelle de la parole». Ch. Bataille.—Diday.—Fauvel —Mandl.—Béclard.— Pétreguin.— Kuhn.—Elie.— Delsarte.— Johannes Müller.—Jean Jacques Rousseau* «Dictionnaire de musique», tome I, page 26 (l'accent), tome II, page 377 (Récitatif).

Sprachorgans». *Brossard* «Traité de la manière de bien prononcer les mots italiens («Dictionnaire de musique»). *Bérard* «L'art du chant». *De Brosses* «Traité de la formation mécanique des langues». *Court de Gébelin* «Histoire naturelle de la parole». *Ch. Bataille.—Diday.—Fauvel.—Mandl.—Béclard.—Pétreguin.—Kuhn.— Élie — Delsarte. — Johannes Müller* (einer der bedeutendsten Physiologen). — *Jean Jacques Rousseau* «Dictionnaire de musique», tome I, siehe «Accent» pag. 26. — tome II, siehe «Récitatif» pag. 377.

За правило слѣдуетъ принять, что въ пассажахъ, подобныхъ слѣдующимъ, почти никогда не слѣдуютъ одинъ за другимъ два цѣлыхъ тона или два полутона, но почти всегда *за цѣлымъ тономъ слѣдуетъ полутонъ* или наоборотъ *за полутономъ идетъ цѣлый тонъ*. Чтобы обозначить это еще яснѣе, скажемъ, что вездѣ, гдѣ—сообразно діатоническому указанному ладу, какъ напр. въ C-dur, какой нибудь тонъ находится въ отношеніи къ слѣдующему въ разстояніи полутона, тамъ не надо ставить полутонъ передъ первымъ изъ этихъ двухъ тоновъ и непосредственно предшествовавшимъ, т. е. чтобы не было; такимъ обр. вмѣсто (фальшиво) надо пѣть (вѣрно) и наоборотъ — не но.

Comme règle générale, on peut admettre, que, dans des suites de notes de ce genre, presque jamais immédiatement *2 tons-entiers* ou *2 demi-tons* ne se succèdent, mais que presque toujours, ou *un ton entier est suivi d'un demi-ton*, ou, le contraire,— *qu'un demi-ton est suivi d'un ton entier*. Pour l'exprimer encore plus distinctement: partout où,—suivant le ton diatonique primitivement indiqué,—comme par exemple, en Ut-majeur (C-dur), il y a d'origine déjà *un demi-ton* il ne faut pas, qu'entre la première de ces deux notes et la sous-note immédiatement précédente on trouve également l'intervalle *d'un demi-ton*; mais, au lieu de (faux), on devra chanter: (bien) et vice-versa,— au lieu de mais.

Als Hauptregel ist anzunehmen, dass, in Tonreihen wie die folgenden,—fast niemals *2 ganze* oder *2 halbe Töne* auf einander folgen, sondern fast immer—entweder, *ein ganzer, gefolgt von einem halben Tone*, oder— umgekehrt, *ein halber, gefolgt von einem ganzen Ton*. Um es noch deutlicher auszudrücken,—lasse man da, wo, der Vorzeichnung der diatonischen Tonart gemäss,—wie z. B. in C-dur, von einem Tone *zu dem nächstfolgenden höheren Tone* schon *ein halber Ton stattfindet* unmittelbar darauf,—von demselben Tone *zu demnächsten tieferliegenden Tone nicht abermals einen halben Ton folgen* sondern: statt (falsch) singe man (richtig) und umgekehrt, nicht sondern:.



Или въ слѣдующихъ упражненіяхъ, служащихъ подготовленіемъ къ морденту:

Ou encore dans l'exemple suivant, comme exercice préparatoire aux mordantes:

Oder, in folgender Uebung, als Vorübung zu Mordenten:

вѣрно. bien. richtig.

фальшиво. vicieux. falsch.

вѣрно. bien. richtig.

фальшиво. vicieux. falsch.

вѣрно. bien. richtig.

фальшиво. vicieux. falsch.

вѣрно. bien. richtig.

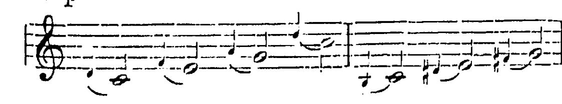
фальшиво. vicieux. falsch.

XIX.

Украшенія. Апподжьятура. Мордентъ. Групетто.

Исключая трелей, есть еще другія фигуры, служащія для украшенія и пишущіяся маленькими нотками. Обыкновенно ихъ обозначаютъ французскими названіями — notes d'agrément, украшенія. Онѣ бываютъ нѣсколькихъ родовъ:

1) Апподжьятура (Vorschlag, Vorhalt нѣм.); напр.



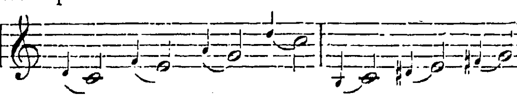
Когда въ старинной музыкѣ или въ старинныхъ речитативахъ,—особенно при заключеніи фразы,—встрѣчается одинъ и тотъ же звукъ два раза, то вмѣсто такого украшенія

XIX.

Ornements. Notes d'agrément.

Outre les trilles, il existe encore d'autres notes ornementales (notes d'agrément,—petites notes—petits groupes), qui sont indiquées *par des notes plus petites*. On les nomme en général en français des *notes d'agrément*. Il y en a de plusieurs espèces:

1) l'appogiature (appogiatura), comme par exemple:



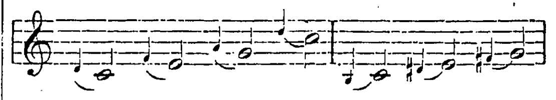
Lorsque dans des morceaux de musique classique (d'un temps reculé) et dans les anciens récitatifs, — surtout à la fin d'une phrase, la même note se suit deux fois,— on y emploie en général les notes d'agrément précitées, comme par exemple dans ces phrases:

XIX.
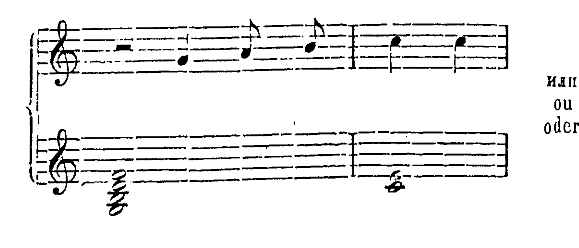
Verzierungen. Appoggiaturen. Vorschläge. Mordente. Gruppettos. Doppelschage.

Ausser dem Triller, giebt es noch andere *Verzierungen*, die durch kleinere Noten angedeutet werden. Man nennt dieselben im Allgemeinen französisch: notes d'agrément. Es giebt deren verschiedene Arten;
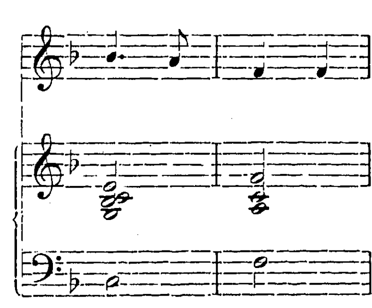
1) *Appoggiatura* — Vorschlag, Vorhalt, z. B.



Wenn in Musikstücken früherer Zeiten, oder in Recitativen, besonders am Schlusse einer Phrase, derselbe Ton zwei Mal folgt, so wendet man diese Verzierung an, z. B.



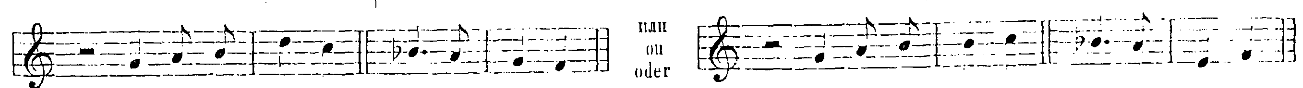
или
ou
oder



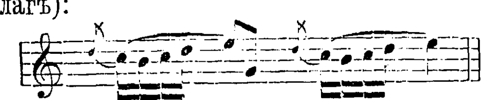
поютъ такъ:

on les chanterait comme suit:

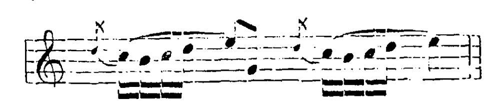
würde man so singen:



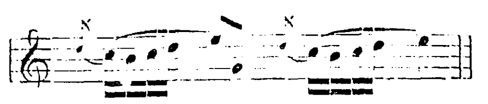
2) Аччакатура (Acciaccatura, короткій форшлагъ):



2) *Acciaccatura*:



2) *Acciaccatura*,—kurzer Vorschlag:



3) Группетто (Doppelschlag) состоитъ обыкновенно изъ трехъ или четырехъ маленькихъ нотокъ, начинающихся на одну ноту *выше* или *ниже* главнаго тона:

3) *Gruppetto*. Se compose ordinairement de trois ou quatre petites notes, partant, ou d'une note *au-dessous* ou, d'une note *au-dessus* du ton principal:

3) *Gruppetto*,—Doppelschlag,—besteht gewöhnlich aus drei oder vier kleinen Noten, die entweder von einer Note *unter* oder *über* dem Hauptone ausgehen:



4) Мордентъ (Pralltriller); о немъ будетъ сказано послѣ упражненія въ трели; обыкновенно и украшеніе, стоящее подъ цифрою 3 (группетто), называютъ мордентъ (Mordènts—Doppelschläge).

5) Есть еще разные виды подобныхъ украшеній, состоящіе изъ двухъ и болѣе маленькихъ нотокъ

4) *Mordant*. Il en sera fait mention plus ample après les exercices de trilles. On désigné cependant en général aussi sous le nom de *Mordant*, le Gruppetto mentionné sous 3.

5) Il existent encore plusieurs autres espèces de notes d'agrément, qui se composent de deux et même de plusieurs petites notes:

4) *Mordent*—Pralltriller, wird später, nach Uebung des Trillers besprochen werden. Im Allgemeinen bezeichnet man jedoch auch die, unter 3 erwähnte Gattung Gruppettos-Vorschläge, durch die Benennung: Mordents—Doppelschläge, Mordente.

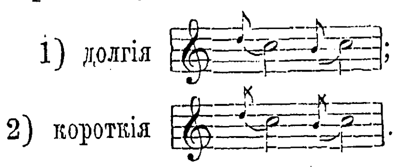
5) Es giebt noch verschiedene andere Arten solcher Verzierungen, die aus zwei und auch aus noch mehreren kleinen Noten bestehen:



Какъ уже замѣчено, всѣ украшенія не принадлежатъ *гармоніи* того тона, которому онѣ предшествуютъ. Онѣ суть или *простыя*:

1) долгія

2) короткія
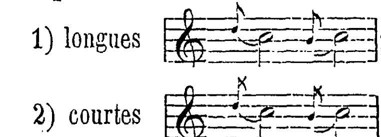


или *двойныя*, а также состоящія изъ нѣсколькихъ нотъ:

Les petites notes d'agrément sont ordinairement des *notes étrangères* à l'harmonie, précédant *les notes appartenant* à l'accord. Elles sont, ou, *simples*:

1) longues

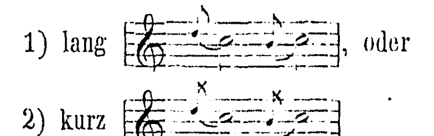
2) courtes



ou *doubles*, ou encore *composées de plusieurs notes*:

Wie schon bemerkt, sind dies zumeist *leiterfremde* Töne, die dem *leitereigenen* Hauptone vorausgehen; sie sind entweder *einfache*:
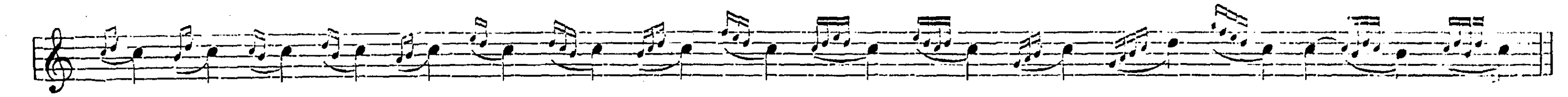
1) lang



, oder

2) kurz
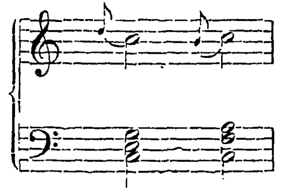
oder auch *doppelte*, auch *aus mehreren Tönen bestehend*, z. B.



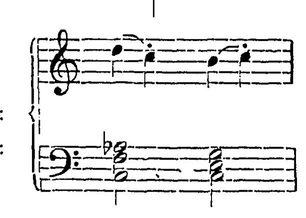
Простой долгій форшлагъ (апподжьятура) почти вышелъ изъ употребленія, но встрѣчается часто въ старинныхъ сочиненіяхъ, гдѣ ему дается въ тактѣ ровно половину достоинства ноты, передъ которой онъ помѣщается:

L'appoggiature longue est actuellement à peu près hors d'usage; il a déjà été mentionné, qu'en revanche elle est fréquenté dans d'anciennes compositions, où on lui donne dans le rhythme la *moitié de la valeur de la note principale*:

Der *einfache lange* Vorschlag ist so ziemlich ausser Gebrauch gekommen, doch findet man ihn häufig in älteren Compositionen, wo demselben (gleichsam als theoretischer Vorhalt) im Rhythmus, die Hälfte des Werthes der Hauptnote gebührt:



будетъ исполнено такъ:
ce qui s'exécute comme suit:
welches so ausgeführt wird:
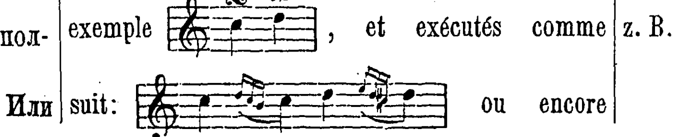


Теперь композиторы обыкновенно пишутъ ихъ такъ, какъ показано въ послѣднемъ примѣрѣ.

Мордентъ, группетто, доппельшлагъ обыкновенно обозначается знакомъ ∾ ∾, напр. написанные они исполняются такъ . Или

Actuellement, les compositeurs écrivent généralement les notes comme dans le dernier exemple, telles qu'elles doivent être exécutées.
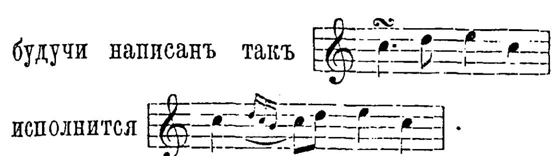
Les *Mordants* ou *Gruppettis* sont souvent indiqués par le signe ∾ ∾, comme par exemple , et exécutés comme suit: ou encore



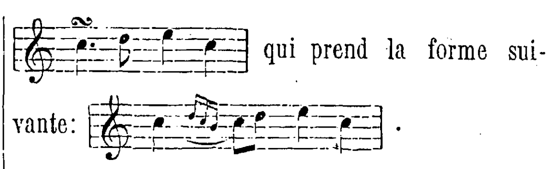
Gegenwärtig schreiben Componisten zumeist die Noten, wie in dem letzten Beispiele.

Mordente, Gruppettos, Doppelschläge werden durch das Zeichen ∾∾ angedeutet, z. B. und werden so ausgeführt: oder

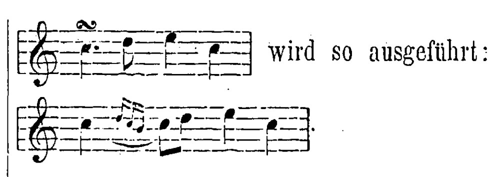


будучи написанъ такъ  исполнится .
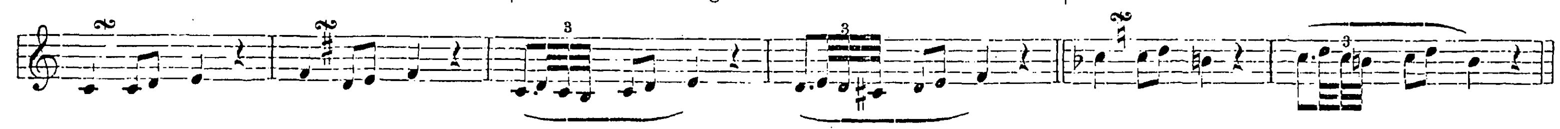
Точно также и это украшеніе теперь обыкновенно выписывается нотами, какъ въ послѣднемъ примѣрѣ. Если нижняя нота будетъ полутономъ, т. е. должна быть удалена отъ главной ноты на полутонъ не находящійся въ выбранной гаммѣ, то это обозначается ♯ или ♮, постановленными подъ знакомъ ∾ :

 qui prend la forme suivante: .

On indique aussi à l'heure qu'il est cette agrémentation plus clairement (au lieu du signe ∾∾) *par des notes*, comme dans le dernier exemple. Si la note inférieure doit se former de l'intervalle d'un *demi-ton*, c'est à-dire, si elle ne doit être éloignée de la note principale que d'un demiton, qui *ne se trouve point* dans le ton du morceau, cela indique alors par un dièze (♯) ou par un bécarre (♮) – (celon le ton du morceau) au dessous du signe ∾∾:

 wird so ausgeführt:
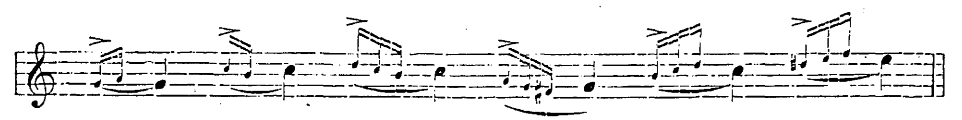
Auch diese Verziehrung giebt man gegenwärtig deutlicher durch Noten (wie in dem letzten Beispiele) an. Soll der Unterton ein *halber* sein, d. h. soll der Unterton nur um *einen halben Ton* vom Haupttone entfernt sein, der in der herrschenden Tonart *nicht* vorhanden ist, so wird dies durch ein ♯ oder ♮ unter dem Zeichen ∾∾ angedeutet:



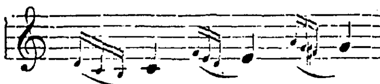
Въ двойныхъ форшлагахъ, равно какъ и въ морденте удареніе дѣлается на первой нотѣ

Dans les appoggiatures *doubles*, comme aussi dans les *mordants*, on accentue *la première note*:

Bei den *doppelten* Vorschlägen, wie beim *Mordent*, accentuirt man die *erste Note*:

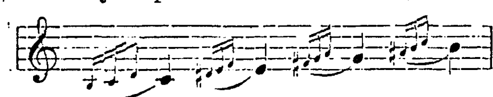


При морденте начинающемся сверху и идущемъ внизъ
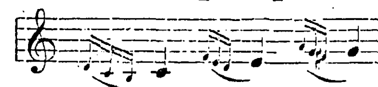


первая нота должна всегда принадлежать выбранной тональности, какъ показано въ нотныхъ примѣрахъ на стр. 92.

Въ морденте, начинающихся съ ноты стоящей внизу передъ главною нотою,



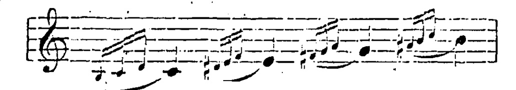
нижняя (первая) нота большей части удалена отъ главной только на $^1|_2$ тона. Послѣднее правило, считающееся неизмѣннымъ въ нѣкоторыхъ учебникахъ пѣнія, оказывается однако неприложимымъ въ разныхъ случаяхъ, такъ какъ бываетъ, что и въ морденте, начинающемся съ нижней ноты, употребляются только ноты, принадлежащія избранной тональности, какъ въ слѣдующемъ примѣрѣ

Dans les mordants *partant de la note au-dessus de la note principale*:



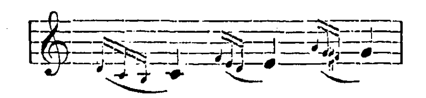
cette note (la première de ces notes), doit toujours appartenir au ton du morceau, voir page 92.

Dans les mordants *partant de la note audessous de la note principale* au contraire:

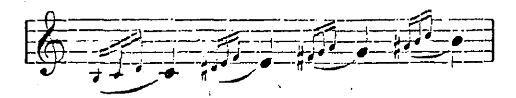


dans beaucoup de cas, la première sous-note n'appartient pas au ton, et elle n'est eloignée que *d'un demi-ton* de la note principale. Cette dernière règle, qui est désignée catégoriquement comme *absolue* dans bien des écoles de chant, n'est cependant pas applicable dans un grand nombre de circonstances, car, il y a bien des cas où même dans les mordants partant de la note audessous de la note principale, il n'est employé que des notes appartenant au ton du morceau, comme dans l'exemple suivant:

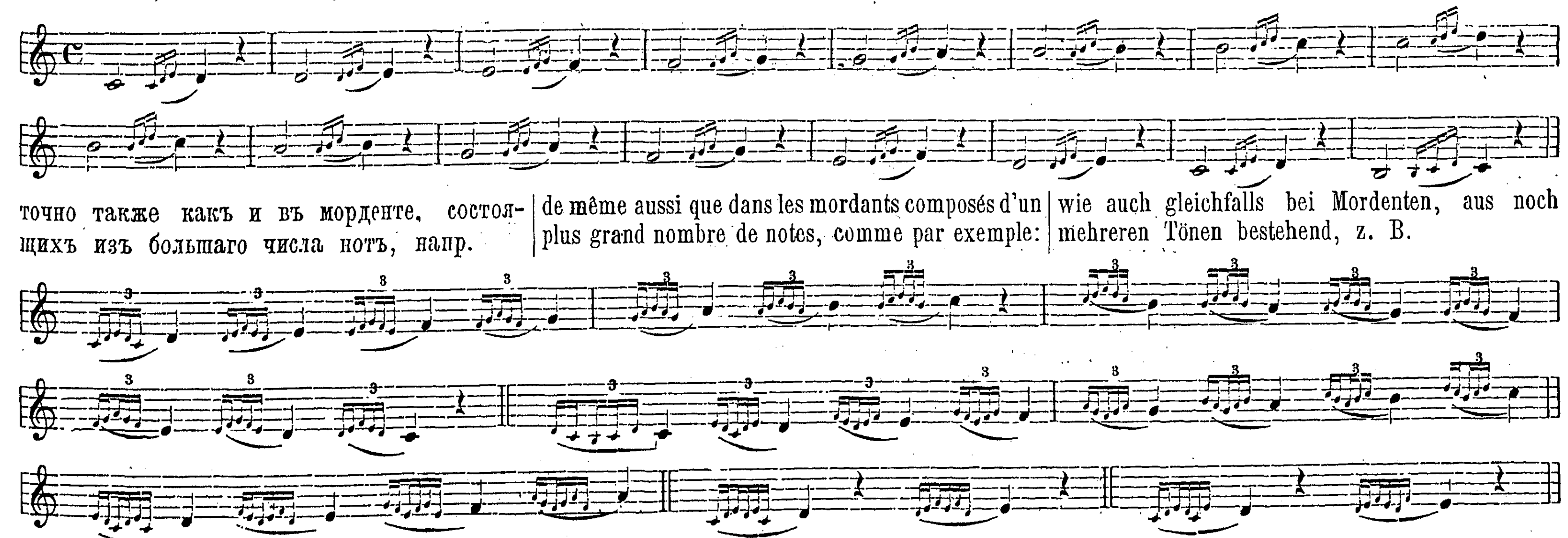
Beim Mordente von *oben herab*:



muss der erste Ton *über der Hauptnote* stets *leitereigen* (der herrschenden Tonart angehörend) sein, wie in dem Notenbeispiele, pag. 92, — dagegen ist beim Mordente von *untenhinauf*



der erste Unterton meistentheils *nur um einen halben Ton* von der Hauptnote entfernt; diese letzte Regel,—welche in manchen Gesangschulen kategorisch gleichsam als unumstösslich hingestellt worden, ist dennoch in manchen Fällen keineswegs stichhaltig, denn es giebt dagegen aber auch Fälle, wo selbst bei Mordenten von *unten hinauf* gleichfalls *nur leitereigene* (der herrschenden Tonart angehörige) Töne zur Anwendung kommen, wie z. B.



точно также какъ и въ морденте, состоящихъ изъ большаго числа нотъ, напр.

de même aussi que dans les mordants composés d'un plus grand nombre de notes, comme par exemple:

wie auch gleichfalls bei Mordenten, aus noch mehreren Tönen bestehend, z. B.

Вообще какъ во всѣхъ пассажахъ и здѣсь кромѣ чистоты, надо достигать вѣрности всѣхъ мельчайшихъ нотъ, такъ чтобы онѣ не казались только удавшимися случайно, но чтобы слушатель былъ убѣжденъ, что можетъ совершенно спокойно, не сомнѣваясь, ожидать успѣха выполненія всякой фигуры, точно также какъ отчетливости всего исполненія.

Примѣчаніе. Всѣ эти украшенія (обозначенныя мелкими нотками) исполняются не въ счетъ такта.

См. нотные примѣры, стр. 295.

Comme dans tous les groupes en général, on s'efforcera également ici, non-seulement d'atteindre à la justesse irréprochable, mais encore d'arriver à ce que chaque roulade soit exécutée *correctement au plus haut degré*, — même dans les plus petites notes, de sorte que rien ne semble réussir *par hasard*, mais, que l'auditeur acquièrt la conviction, qu'il peut, avec la plus grande tranquillité d'esprit, présupposer comme hors de doute, la reussite parfaite de chaque groupe, ainsi que la netteté et la sûreté de son exécution.

A observer: Il doit encore être mentionné tous spécialement, que *tous ces ornements* ou notes d'agrément, *indiqués par de petites notes, s'exécutent hors du rhythme de la mesure.*

Voir les exemples, page 295.

Wie bei allen Passagen im Allgemeinen, so ist auch hier, ausser Reinheit, die *grösste Deutlichkeit* aller, auch der kleinsten Noten, zu erzielen, so dass nichts nur zufällig zu gelingen scheint, sondern, damit der Zuhörer mit der grössten Beruhigung das vollständige Gelingen jeder Figur, so wie die Sicherheit der Ausführung derselben, unzweifelhaft voraussetzen darf.

Anmerkung: Es muss hier noch besonders erwähnt werden dass *sämmtliche Verziehrungen*, die mit kleinen Noten bezeichnet sind, *in der Tackteintheilung nicht mitzählen.*

Siche Noten-Beispiele, pag. 295.

XX.

О трели.

Главнѣйшее условіе трели состоитъ:

a) въ абсолютной равномѣрности быстроты движенія и

b) въ безупречной чистотѣ и неизмѣняемости интервала, производящагося двумя тонами трели — *цѣлаго* тона въ мажорной и *полутона* въ минорной трели.

XX.

Du trille.

Les condition principales du trille, sont:

a) La régularité la plus absolue du mouvement rapide.

b) La *justesse* la plus irréprochable et *l'invariabilité* de l'intervalle des deux notes formant le trille; l'intervalle d'un *ton entier* en *majeur*, et d'un *demi-ton*, en *mineur*.
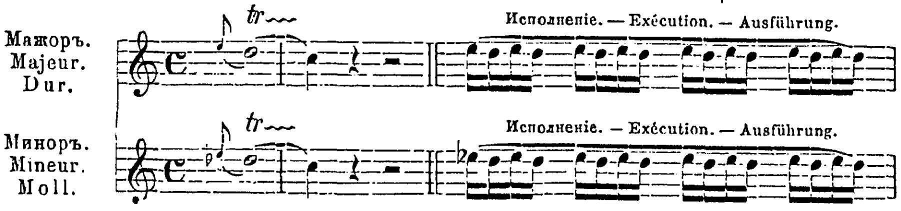
XX.

Vom Triller.

Eine Hauptbedingung des Trillers ist:

a) die absolute *Gleichmässigkeit* der schnellen Bewegung; und

b) die unverbrüchliche *Reinheit* und *Unveränderlichkeit des Intervalles* (Zwischenraumes) der beiden, den Triller bildenden Töne; *ein ganzer Ton* in Dur, und ein *halber Ton* in Moll.



Въ мажорной трели [нотный примѣръ] часто бываетъ трудно выдержать интервалъ *цѣлаго* тона: ученикъ склоненъ перемежать, самъ того не замѣчая, цѣлый тонъ съ полутономъ, — напр. такъ:

Dans le trille en majeur [exemple], il est souvent difficile à l'élève, de maintenir *invariablement* l'intervalle *d'un ton entier*, et l'élève est généralement disposé à le faire alterner inconsciemment avec l'intervalle du *demi-ton*, comme par exemple:

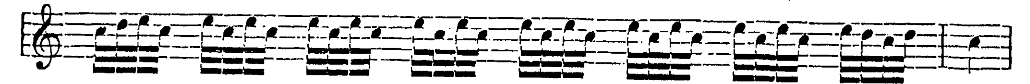
Beim Dur-Triller [Beispiel] ist es oft schwer, fortwährend *den ganzen Ton* als Interval beizubehalten, und Schüler sind zumeist geneigt, ohne dies zu bemerken, den ganzen Ton *mit dem halben* Tone abzuwechseln, wie z. B.



Поэтому полезно изучать трель въ интервалѣ терціи:

c'est pourquoi il est très utile de la faire exercer *avec l'intervalle de la tierce*:

Es ist deshalb nützlich, denselben *mit dem Interval der Terz* üben zu lassen:



Хорошая трель требуетъ

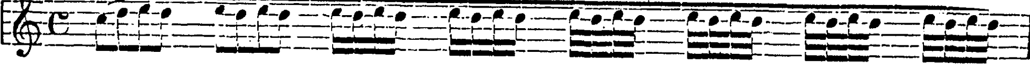
a) *приготовленія:*

Un bon trille exige ensuite:

a) *La préparation.* Exemple:

Alsdann gehört zu einem guten Triller:

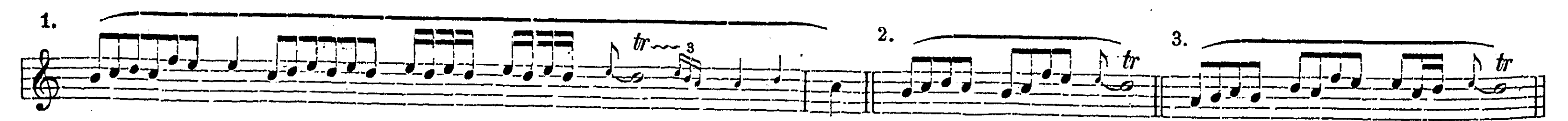
a) die Vorbereitung desselben, z. B.

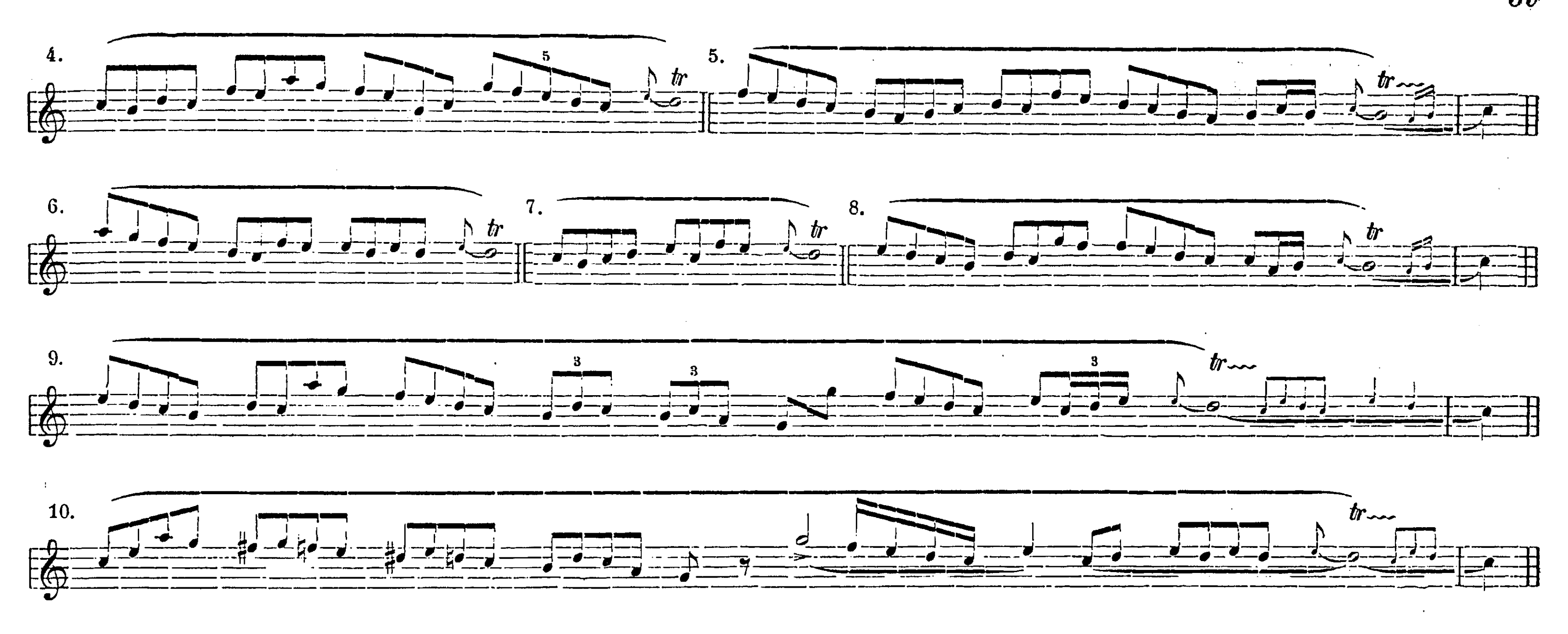


Приготовленіе или вступленіе въ трель имѣетъ разнообразныя формы. Эти формы примѣняются въ старыхъ классическихъ и церковныхъ сочиненіяхъ, напр.
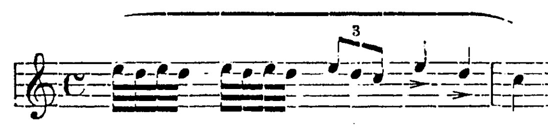
La *préparation* ou le *prélude* du trille a en outre différentes formes, qui s'emploient surtout dans l'exécution de l'ancienne musique classique et de compositions de musique religieuse, comme par exemple:

Die *Vorbereitung* oder *Einleitung* zum *Triller* hat ausserdem noch mannigfache Formen, besonders anwendbar bei Ausführung älterer, klassischer und Kirchen-Compositionen, wie z. B.
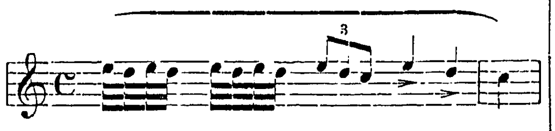




b) окончанія, напр.



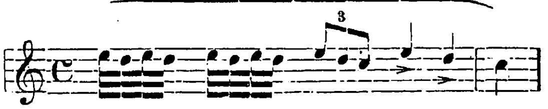
См. нотные примѣры, стр. 319—326.

b) La *fin*, ou la queue, comme par exemple:



Voir les exemples page 319—326.

b) der Schluss desselben; z. B.



Siehe Notenbeispiele pag. 319 – 326.

Трель-мордентъ (Pralltriller).
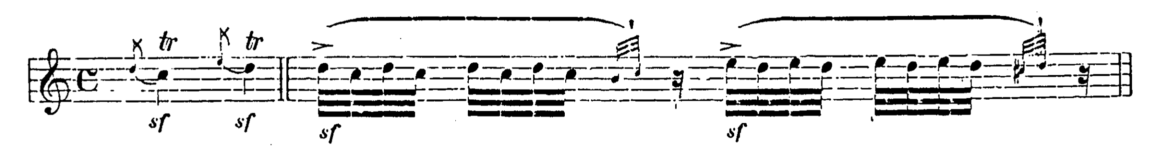
Эта трель не требуетъ подготовки; она исполняется вѣрнѣе и неожиданно, дѣлая sforzando на нотѣ, лежащей сверху главнаго тона; напр.

Trille mordant.

Quant au *trille mordant*, on *ne le prépare pas;* il s'exécute *subitement* et avec sureté *par un sforzando* sur la note *supérieure* à la note principale. Exemple:

Prall-Triller. — Trille mordente.

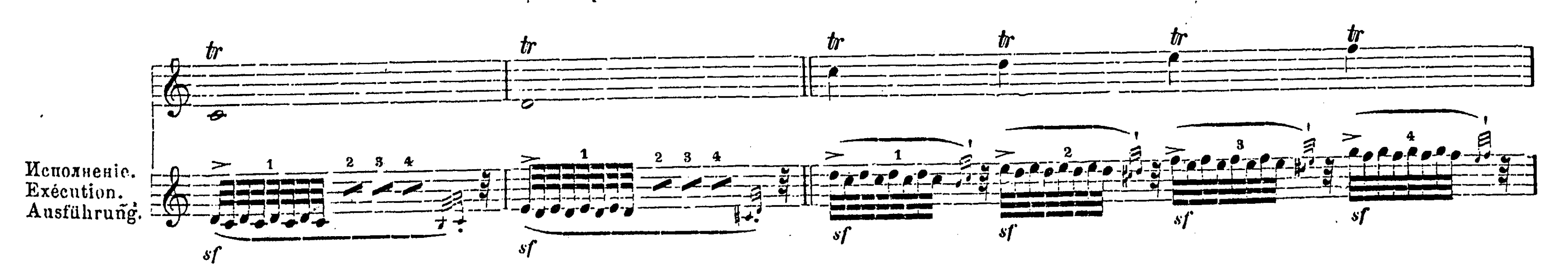
Der *Prall-Triller* dagegen, wird *nicht vorbereitet*, sondern, *mit einem sforzando*, durch die *über* dem Haupttone befindliche Note, plötzlich und sicher ausgeführt: z. B.



Обѣ обозначенныя здѣсь маленькія нотки, заканчивающія трель и образующія такъ называемыя «ноты дополнительныя», должны быть исполнены чрезвычайно скоро, *и безъ счета въ тактъ*, такъ что когда двѣ или больше подобныхъ трелей слѣдуютъ одна за другой, то онѣ послѣ дополнительныхъ нотъ должны отдѣляться почти незамѣтно маленькою паузою; если бы заставлять эти трели идти непосредственно одну за другой безъ промежуточной паузы, было бы невозможно всякій разъ хорошо акцентировать ее и начинать sforzando

Les deux petites notes finales qui terminent le trille mordant, et qui forment sa *résolution*, doivent être exécutées avec une *excessive rapidité*, mais en même temps avec une netteté extrême, *et en dehors du rhythme de la mesure;* ainsi que, quand deux ou plusieurs trilles mordants se suivent immédiatement,—ils doivent être *séparés l'un de l'autre par une pause* presque imperceptible *après les deux petites notes de la résolution*, car, si on les exécutait enchaînés, se succédant *immédiatement* entre eux, sans le moindre arrêt, il serait impossible de bien marquer et d'attaquer chaque fois de nouveau le trille suivant par un sforzando. Exemple:

Die hier bezeichneten, den Pralltriller endenden beiden kleinen Noten,—welche den sogenannten *Nachschlag* bilden,— müssen *äusserst schnell*, — obgleich dennoch sehr *deutlich*,—und zwar, *ausserhalb des Rhythmus des Taktes* ausgeführt werden; *so*, dass, wenn zwei oder mehrere Pralltriller auf einander folgen, so müssen dieselben—*nach* den beiden kleinen Noten des Nachschlags, durch eine fast unmerklich kleine *Pause, von einander getrennt werden;* denn, wenn man dieselben ganz ohne die geringste Zwischenpause, *unmittelbar* mit einander verbinden wollte, so würde es unmöglich, die folgenden Triller abermals gut markirt, jedesmal mit einem sforzando anzusetzen: z. B.



Въ этой трели, какъ это ясно видно, не достаетъ *приготовленія* обычнаго для простой трели, а дополнительныя ноты образуются нижнимъ полутономъ.

Il en résulte, que la *préparation*, prescrite pour le trille ordinaire, *disparaît* pour le *trille mordant*, dont la *résolution* se fait toujours, *par le demi-ton inférieur:*

Wie aus Obigem erhellt, *fällt* beim *Pralltriller* die, beim gewöhnlichen Triller vorgeschriebene *Vorbereitung desselben*, *weg*, — und dessen *Nachschlag* besteht stets aus dem *Unter-Halbtone*:
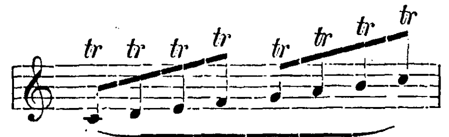


См. нотные примѣры, стр. 327.

Voir les exemples, page 327.

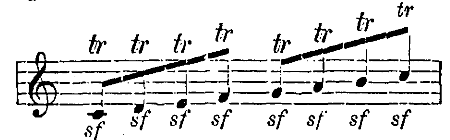
Siehe Notenbeispiele pag. 327.

Цѣпь (послѣдовательность) трелей.

При послѣдовательности трелей, исполняемой въ быстромъ движеніи дополнительныхъ нотъ не бываетъ:



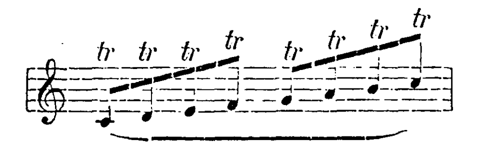
Ноты такой цѣпи трелей должны быть хорошо связаны, и каждый первый звукъ новой трели (какъ въ трели мордента) акцентированъ



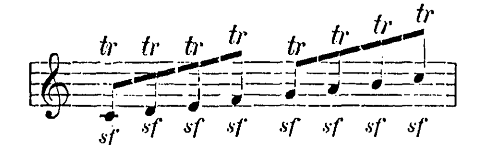
См. нотные примѣры, стр. 328.

Chaînes de trilles.

La résolution du trille disparaît également enfin dans les *chaînes de trilles rapides.*
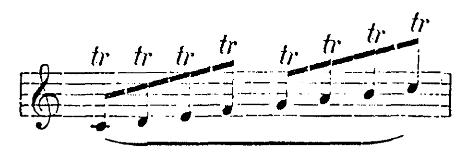


En ce cas, les notes de la chaîne de trilles doivent non-seulement être *bien liées*, mais, en même temps, *chaque note* une à une sera *marquée* séparément, comme dans les trilles mordants:
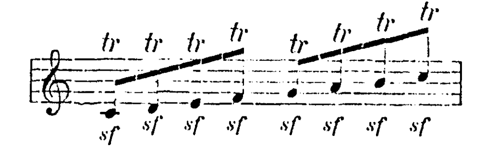


Voir les exemples, page 328.

Trillerketten.

Bei *schnellen Trillerketten fällt* auch der *Nachschlag fort:*



In diesem Falle müssen die Töne der Trillerkette nicht nur *wohl gebunden*, sondern, dennoch *jeder einzelne Ton*,—wie bei Pralltrillern,—*markirt werden*:



Siehe Notenbeispiele, pag. 328.

XXI.

Хроматическій родъ.

Если уже трудно достигнуть безупречной чистоты интонаціи въ діатоническомъ родѣ, гдѣ тоны смѣняются полутонами въ систематическомъ порядкѣ, то еще труднѣе достигнуть ея въ хроматической послѣдовательности тоновъ, гдѣ чередуются только полутоны, вслѣдствіе чего тотчасъ теряется чувство опредѣленной тональности, т. е. вѣрная почва. Поэтому этотъ отдѣлъ требуетъ особенной заботливости. Нерѣдко при длинныхъ хроматическихъ гаммахъ слышно, что интервалы звучатъ черезъ чуръ полутонами или недостаточно полутонами. Въ главѣ «О чистотѣ интонаціи» я упоминала, что ученики прежде чѣмъ взяться за хроматическую гамму, должны сначала отнять діезы и бемоли, простые или двойные, чуждые діатонической гаммѣ, чтобы этимъ достигнуть твердой почвы опредѣленной тональности.

XXI.
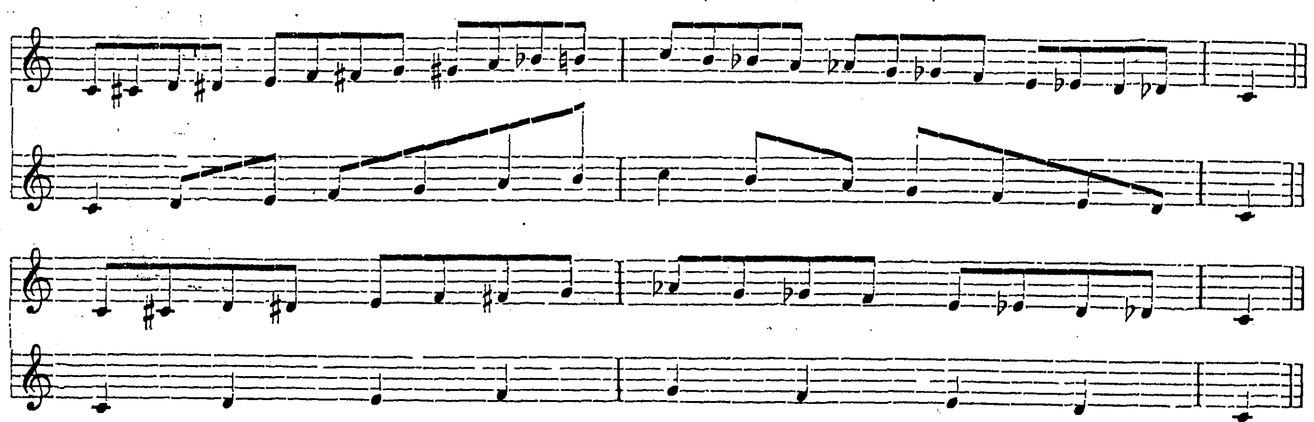
Du genre chromatique.

S'il est déjà difficile d'atteindre *l'intonation* d'une *justesse* parfaitement irréprochable dans la succession des notes du mode diatonique, — là où des tons entiers et des demi-tons alternent en ordre systématique,—c'est infiniment plus difficile encore dans le mode *chromatique*, qui se compose *exclusivement* de *demi-tons*, parce-qu'ici se perd le sentiment (pour ainsi dire, la planche de salut) de la tonalité du morceau; cette branche de l'art du chant exige spécialement des études très détaillées et très attentives. Il n'est pas rare d'entendre, dans des gammes chromatiques de longue haleine, soit *trop*, soit aussi *trop peu* de demi-tons. A la page 24 j'ai déjà mentionné, en m'occupant de la *justesse de l'intonation*: qu'avant de chanter des successions de notes du *genre chromatique*, les élèves doivent d'abord en dépouiller les notes altérées par des dièzes (♯ x) ou des bémols (♭, ♭♭) (étranger à la tonalité diatonique) afin d'obtenir par là, dès l'abord, une base solide pour la tonalité.

XXI.

Chromatische Tonverbindungen.
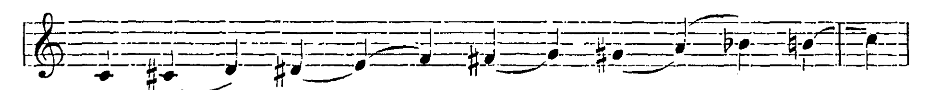
Ist schon eine durchaus untadelhaft *reine Intonation* in Tonverbindungen der diatonischen Tonleiter,—wo ganze und halbe Töne in systematischer Ordnung abwechseln, schwer zu erreichen,—so ist dies noch viel schwerer in Tonreihen *chromatischer* Folge, wo durchweg *nur halbe Töne* abwechseln, wodurch gleichsam das Gefühl (der sichere Boden) *einer bestimmten Tonart* aufgehoben wird, und bedarf dieser Zweig der Gesangskunst deshalb speciel noch ein äusserst aufmerksames emsiges Studium. Bei langen chromatischen Tonfolgen hört man nicht selten, entweder *zu viel* oder *zu wenig* halbe Töne erklingen. In dem Kapitel über *Reinheit der Intonation*, pag. 24, habe ich bereits darauf hingewiesen, dass Schüler,—bevor sie eine chromatische Tonreihe singen,—dieselbe zunächst von den, der diatonischen Tonleiter fremden, durch Kreuze(♯ x) oder Be (♭ ♭♭) erhöhte oder erniedrigte Noten, zu entkleiden haben, um dadurch vorerst den festen Boden *einer bestimmten Tonart* zu erlangen, z. B.



Въ пѣніи существуютъ еще интервалы собственно *меньшіе полутоновъ*; это обстоятельство затрудняетъ начинающихъ въ достиженіи ими безупречной интонаціи въ хроматическомъ жанрѣ. Потому-то я и считала необходимымъ дать такое обстоятельное изученіе интерваловъ (тамъ же стр. 26, см. нотные примѣры. стр. 358) и въ особенности интервала малой секунды (полутонъ). При восходящей хроматической гаммѣ октаву интонируютъ обыкновенно (начинающіе) слишкомъ *низко;* поэтому ноты, повышенныя діезомъ или бекаромъ, надо пѣть возможно выше, чтобы ихъ больше *приблизить* къ слѣдующему тону, чѣмъ вѣрнѣе достигается тональность высшей ноты:

On a également déjà vu, qu'à la rigueur,—il existe dans le chant des *intervalles encore plus petits que des demi-tons.* Cette circonstance amène, surtout chez les commençantes, de grandes difficultés pour l'obtention de la *justesse d'intonation* la plus irréprochable dans des successions de notes du genre *chromatique.* C'est pour cela que j'ai cru devoir donner tout le développement nécessaire à *l'étude des intervalles*, et spécialement de celui *de la seconde mineure* (demi-ton; voir page 26, et les exemples page 358). Dans la gamme *chromatique ascendante*, il arrive souvent aux commençants, que *l'octave soit trop basse*; il devient alors nécessaire de guider ces exercices de manière à sauvegarder l'élève contre cet inconvénient. J'ai déjà recommandé autre part, que les notes altérées par un dièze (♯) ou par un bécarre (♮) doivent toujours être chantées aussi *haut que possible*, afin de les *rapprocher autant que faire se peut* de la note *supérieure suivante*, ce qui dans la suite aura pour résultat d'atteindre plus sûrement la tonalité *de la note la plus élevée*:

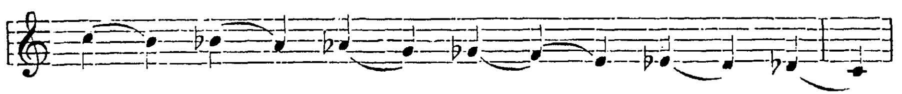
Da sich (wie gleichfalls dort bereits bemerkt), beim Gesange ganz eigentlich *noch kleinere Intervalle als halbe Töne* herausstellen, so erschwert dies, besonders bei Anfängern, tadellose Reinheit der Intonation in chromatischen Tonverbindungen zu erlangen, weshalb ich mich in so umfassender Weise beim Studium der Intervalle (ebendaselbst pag. 26,—siehe Notenbeispiele pag. 358) und speciel, dem Interval der kleinen Secunde (des halben Tones),—aufgehalten. Bei der *aufsteigenden* chromatischen Tonleiter ertönt die *Octave* (bei Anfängern) meistentheils *zu tief;* Noten die durch ein ♯ oder ♮ *erhöht* sind, müssen stets *möglichst hoch* gesungen werden, um sie dem folgenden Tone *möglichst nahe* zu bringen, wodurch man am sichersten die Tonalität der höchsten Note erreicht:



напротивъ тоны, пониженные бемолями, должны быть взятыми въ нисходящей хроматической гаммѣ по возможности ниже, чтобы приблизить ихъ къ сосѣднимъ тонамъ, и избѣжать опасности не достигнуть тональности нижней (заключительной) ноты

En revanche, les notes *bémolisées*, doivent être chantées *aussi bas que possible* dans des successions de notes *chromatiques descendantes*, pour les *rapprocher* de même autant que possible de la note *inférieure suivante*; sans cela, les commençants courront risque, de ne pas atteindre la tonalité de la *note finale la plus profonde*:
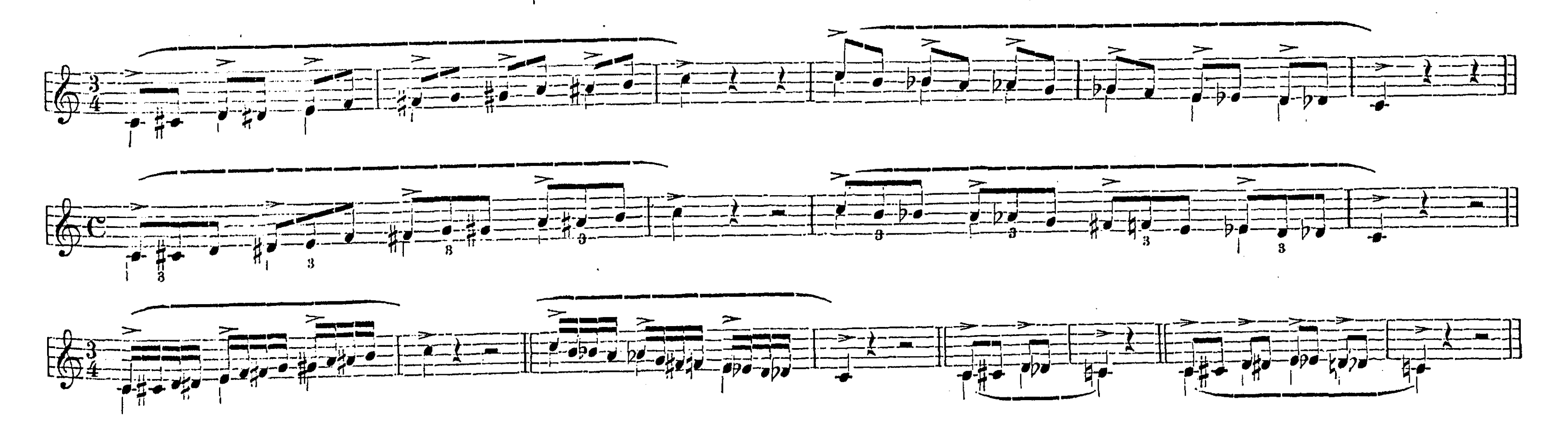
dagegen müssen Noten, die durch ein ♭ *erniedrigt* worden, in der *herabsteigenden* chromatischen Tonleiter, im Gegentheil, *möglichst tief* gesungen werden, um auch diese dem folgenden Tone *möglichst nahe* zu bringen, da (Anfänger) sonst Gefahr laufen, die Tonalität der tiefsten Endnote nicht zu erreichen:

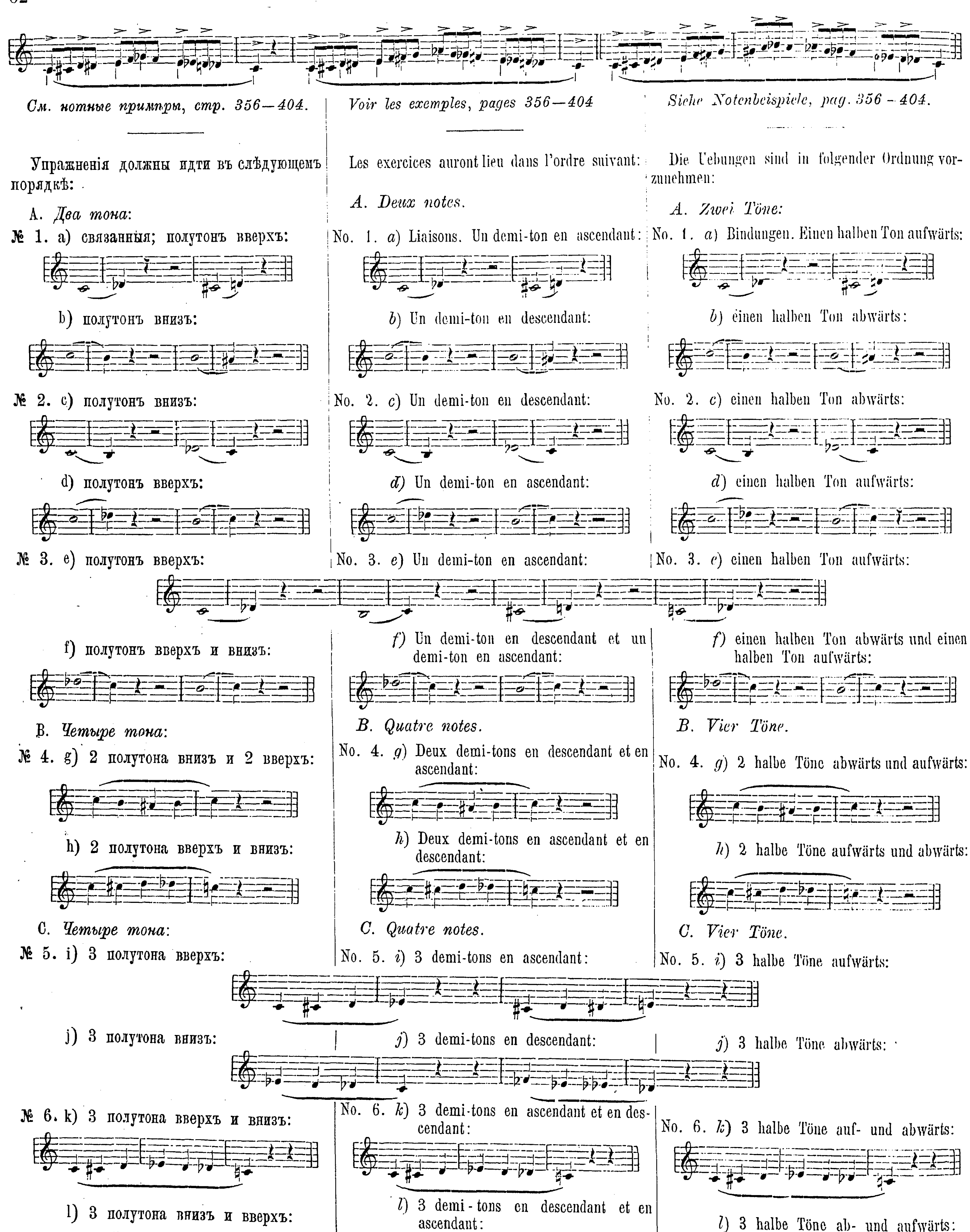


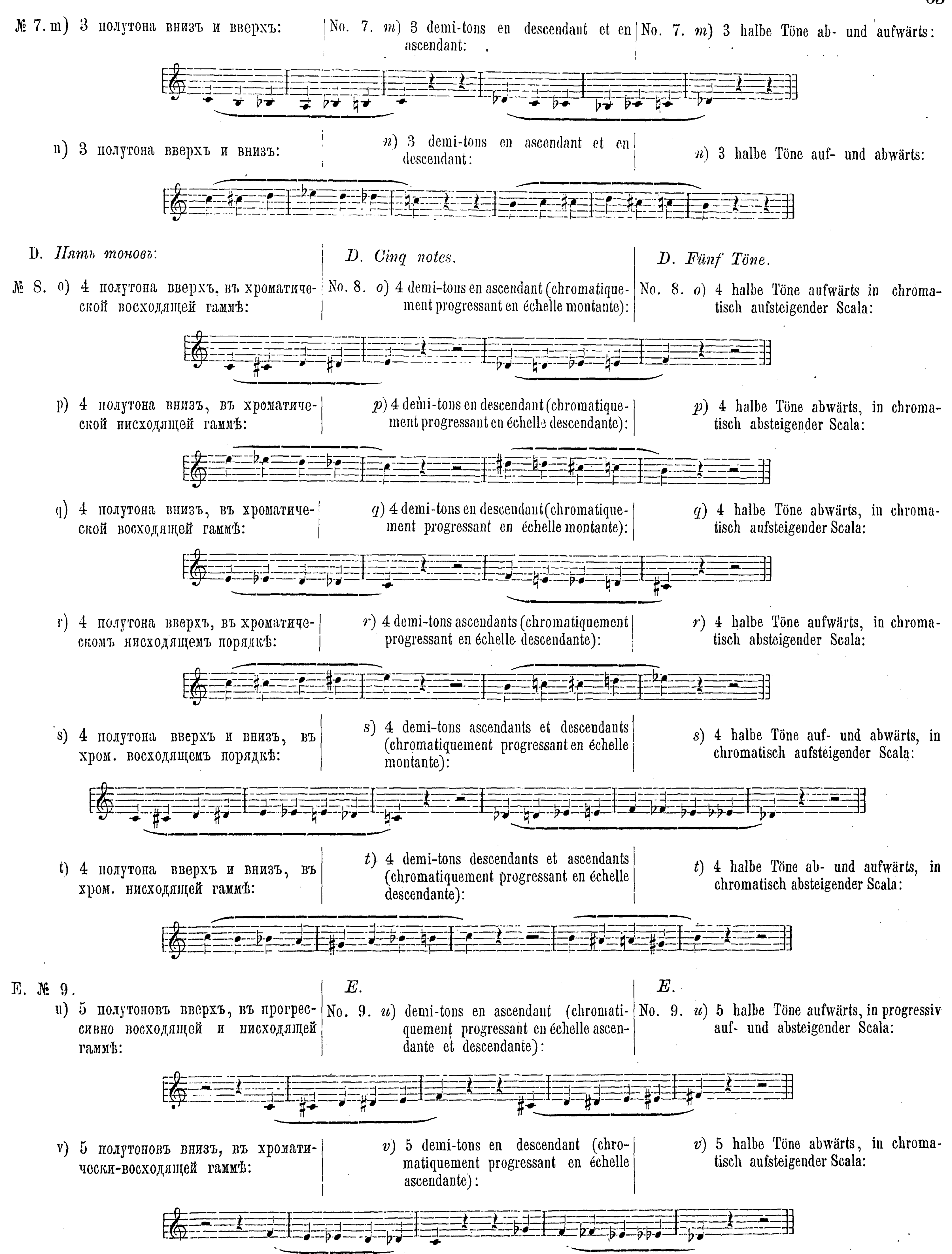
Слѣдуетъ рекомендовать ученикамъ прежде изслѣдовать точно пространство отъ нижней ноты до верхней и наоборотъ, потомъ сосчитать число заключающихся тутъ полутоновъ,— раздѣлить ихъ ритмически,— чтобы ихъ можно было исполнять въ тактъ и кончить на сильномъ времени такта. Можно это изученіе облегчить, беря упражненія въ медленномъ темпѣ, а при длинныхъ пассажахъ дѣля ихъ на небольшія группы и акцентируя первую ноту всякой группы на сильномъ времени такта. Напр.

Par suite, il faut recommander aux élèves d'examiner d'abord attentivement *l'espace* entre la note la *plus basse* et la note la *plus haute*, ou au contraire,—celui séparant la note la *plus haute* de la note la *plus basse;* ensuite, de *compter scrupuleusement les demi-tons qui se trouvent dans cet espace*, de les *diviser* et de les *régler rhythmiquement en groupes*, de manière qu'ils puissent être *exécutés en mesure* et *qu'ils finissent toujours sur un temps fort de la mesure.* Ce qui facilite singulièrement cette étude, c'est de faire d'abord exécuter ces exercices *lentement* et *consciencieusement;* ensuite, dans des successions de notes d'une étendue assez longue, on les fera d'abord diviser en *petits groupes*, et enfin, on fera *accentuer* chaque *première note* d'un groupe, *sur un temps fort de la mesure.* Exemple:

Schülern ist deshalb zu empfehlen, zuvörderst *den Zwischenraum* von der *tiefsten* bis zur *höchsten*, oder von der *höchsten* bis zur *tiefsten* Note, genau zu prüfen,—alsdann,—*die in diesem Zwischenraume befindlichen halben Töne gewissenhaft abzuzählen*,— dieselben alsdann, solchermaassen *rhythmisch einzutheilen*, dass sie—*taktmässig ausgeführt werden*, und stets—*auf einen guten Takttheil endigen.* Auch kann man dies Studium dadurch merklich erleichtern,—wenn man die Uebungen zuerst *in langsamem Zeitmaasse* vornimmt, und—bei längeren Tonreihen, dieselben zuvor, *in kleinere Gruppen theilend*, — jede *erste Note* einer Figur, auf dem guten Takttheile, accentuiren lässt: wie z. B.




См. нотные примѣры, стр. 356—404.
Voir les exemples, pages 356—404
Siehe Notenbeispiele, pag. 356 - 404.
Упражненія должны идти въ слѣдующемъ порядкѣ:
A. Два тона:
№ 1. a) связанныя; полутонъ вверхъ:
b) полутонъ внизъ:
№ 2. c) полутонъ внизъ:
d) полутонъ вверхъ:
№ 3. e) полутонъ вверхъ:
f) полутонъ вверхъ и внизъ:
B. Четыре тона:
№ 4. g) 2 полутона внизъ и 2 вверхъ:
h) 2 полутона вверхъ и внизъ:
C. Четыре тона:
№ 5. i) 3 полутона вверхъ:
j) 3 полутона внизъ:
№ 6. k) 3 полутона вверхъ и внизъ:
l) 3 полутона внизъ и вверхъ:
Les exercices auront lieu dans l'ordre suivant:
A. Deux notes.
No. 1. a) Liaisons. Un demi-ton en ascendant:
b) Un demi-ton en descendant:
No. 2. c) Un demi-ton en descendant:
d) Un demi-ton en ascendant:
No. 3. e) Un demi-ton en ascendant:
f) Un demi-ton en descendant et un demi-ton en ascendant:
B. Quatre notes.
No. 4. g) Deux demi-tons en descendant et en ascendant:
h) Deux demi-tons en ascendant et en descendant:
C. Quatre notes.
No. 5. i) 3 demi-tons en ascendant:
j) 3 demi-tons en descendant:
No. 6. k) 3 demi-tons en ascendant et en descendant:
l) 3 demi-tons en descendant et en ascendant:
Die Uebungen sind in folgender Ordnung vorzunehmen:
A. Zwei Töne:
No. 1. a) Bindungen. Einen halben Ton aufwärts:
b) einen halben Ton abwärts:
No. 2. c) einen halben Ton abwärts:
d) einen halben Ton aufwärts:
No. 3. e) einen halben Ton aufwärts:
f) einen halben Ton abwärts und einen halben Ton aufwärts:
B. Vier Töne.
No. 4. g) 2 halbe Töne abwärts und aufwärts:
h) 2 halbe Töne aufwärts und abwärts:
C. Vier Töne.
No. 5. i) 3 halbe Töne aufwärts:
j) 3 halbe Töne abwärts:
No. 6. k) 3 halbe Töne auf- und abwärts:
l) 3 halbe Töne ab- und aufwärts:



№ 7. m) 3 полутона внизъ и вверхъ:

No. 7. *m*) 3 demi-tons en descendant et en ascendant:

No. 7. *m*) 3 halbe Töne ab- und aufwärts:

n) 3 полутона вверхъ и внизъ:

n) 3 demi-tons en ascendant et en descendant:

n) 3 halbe Töne auf- und abwärts:

D. *Пять тоновъ*:

D. Cinq notes.

D. Fünf Töne.

№ 8. o) 4 полутона вверхъ, въ хроматической восходящей гаммѣ:

No. 8. *o*) 4 demi-tons en ascendant (chromatiquement progressant en échelle montante):

No. 8. *o*) 4 halbe Töne aufwärts in chromatisch aufsteigender Scala:

p) 4 полутона внизъ, въ хроматической нисходящей гаммѣ:

p) 4 demi-tons en descendant (chromatiquement progressant en échelle descendante):

p) 4 halbe Töne abwärts, in chromatisch absteigender Scala:

q) 4 полутона внизъ, въ хроматической восходящей гаммѣ:

q) 4 demi-tons en descendant (chromatiquement progressant en échelle montante):

q) 4 halbe Töne abwärts, in chromatisch aufsteigender Scala:

r) 4 полутона вверхъ, въ хроматическомъ нисходящемъ порядкѣ:

r) 4 demi-tons ascendants (chromatiquement progressant en échelle descendante):

r) 4 halbe Töne aufwärts, in chromatisch absteigender Scala:

s) 4 полутона вверхъ и внизъ, въ хром. восходящемъ порядкѣ:

s) 4 demi-tons ascendants et descendants (chromatiquement progressant en échelle montante):

s) 4 halbe Töne auf- und abwärts, in chromatisch aufsteigender Scala:

t) 4 полутона вверхъ и внизъ, въ хром. нисходящей гаммѣ:

t) 4 demi-tons descendants et ascendants (chromatiquement progressant en échelle descendante):

t) 4 halbe Töne ab- und aufwärts, in chromatisch absteigender Scala:

E. № 9.

u) 5 полутоновъ вверхъ, въ прогрессивно восходящей и нисходящей гаммѣ:

E.

No. 9. *u*) demi-tons en ascendant (chromatiquement progressant en échelle ascendante et descendante):

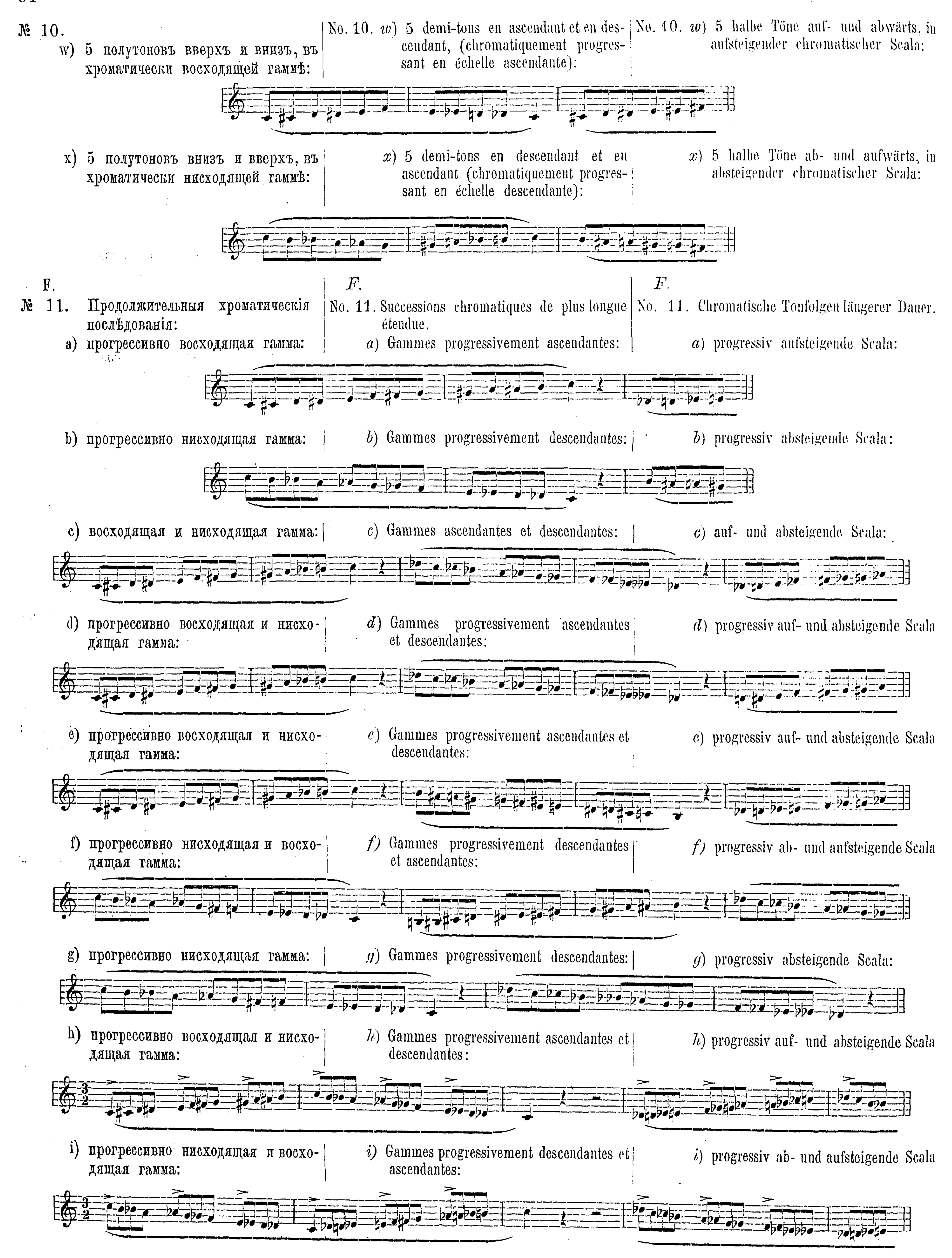
E.

No. 9. *u*) 5 halbe Töne aufwärts, in progressiv auf- und absteigender Scala:

v) 5 полутоновъ внизъ, въ хроматически-восходящей гаммѣ:

v) 5 demi-tons en descendant (chromatiquement progressant en échelle ascendante):
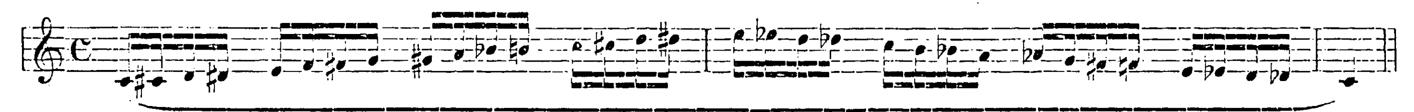
v) 5 halbe Töne abwärts, in chromatisch aufsteigender Scala:


№ 10.
w) 5 полутоновъ вверхъ и внизъ, въ хроматически восходящей гаммѣ:
No. 10. *w*) 5 demi-tons en ascendant et en descendant, (chromatiquement progressant en échelle ascendante):
No. 10. *w*) 5 halbe Töne auf- und abwärts, in aufsteigender chromatischer Scala:
x) 5 полутоновъ внизъ и вверхъ, въ хроматически нисходящей гаммѣ:
x) 5 demi-tons en descendant et en ascendant (chromatiquement progressant en échelle descendante):
x) 5 halbe Töne ab- und aufwärts, in absteigender chromatischer Scala:
F.
№ 11. Продолжительныя хроматическія послѣдованія:
F.
No. 11. Successions chromatiques de plus longue étendue.
F.
No. 11. Chromatische Tonfolgen längerer Dauer.
a) прогрессивно восходящая гамма:
a) Gammes progressivement ascendantes:
a) progressiv aufsteigende Scala:
b) прогрессивно нисходящая гамма:
b) Gammes progressivement descendantes:
b) progressiv absteigende Scala:
c) восходящая и нисходящая гамма:
c) Gammes ascendantes et descendantes:
c) auf- und absteigende Scala:
d) прогрессивно восходящая и нисходящая гамма:
d) Gammes progressivement ascendantes et descendantes:
d) progressiv auf- und absteigende Scala
e) прогрессивно восходящая и нисходящая гамма:
e) Gammes progressivement ascendantes et descendantes:
e) progressiv auf- und absteigende Scala
f) прогрессивно нисходящая и восходящая гамма:
f) Gammes progressivement descendantes et ascendantes:
f) progressiv ab- und aufsteigende Scala
g) прогрессивно нисходящая гамма:
g) Gammes progressivement descendantes:
g) progressiv absteigende Scala:
h) прогрессивно восходящая и нисходящая гамма:
h) Gammes progressivement ascendantes et descendantes:
h) progressiv auf- und absteigende Scala
i) прогрессивно нисходящая и восходящая гамма:
i) Gammes progressivement descendantes et ascendantes:
i) progressiv ab- und aufsteigende Scala

k) болѣе длинныя связанныя хроматическія гаммы:
aa) восходящія и нисходящія:

k) Successions chromatiques continues d'une plus grande étendue:
aa) ascendantes et descendantes:
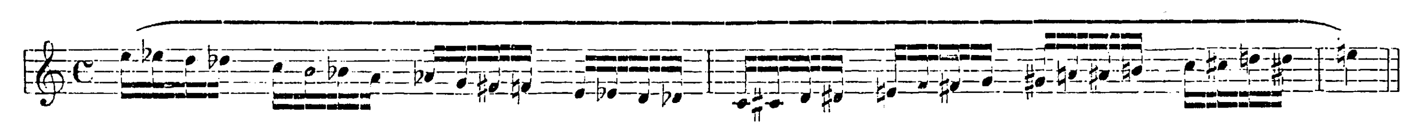
k) längere zusammenhängende chromatische Tonreihen:
aa) auf- nnd absteigend:



l) нисходящія и восходящія:

l) descendantes et ascendantes:

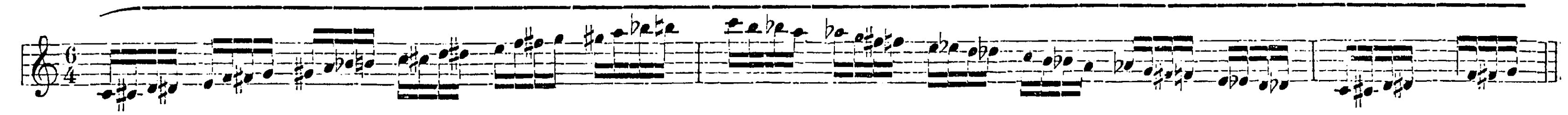
l) ab- und aufsteigend:



m) восходящія и нисходящія:

m) ascendantes et descendantes:

m) auf- und absteigend:



и т. д., и т. д.

etc. etc.

u. s. w. u. s. w.

XXII.

Варіанты. Измѣненія. Украшенія (въ оперныхъ аріяхъ, дуэтахъ и пр).

Большее или меньшее украшеніе или измѣненіе мелодій опернаго итальянскаго репертуара, нѣсколько монотонныхъ въ своемъ стереотипномъ возвращеніи, считалось всегда особеннымъ искусствомъ.

При этомъ было необходимымъ:

1) чтобы украшенія соотвѣтствовали духу и характеру даннаго сочиненія и хорошо вязались съ нимъ;

2) чтобъ они были выбраны со вкусомъ, удобоисполняемы и эффектны.

3) чтобы употреблялись музыкально, умѣренно, придавая больше прелести сочиненію и вмѣстѣ съ тѣмъ ярко выставляя виртуозность пѣвицы;

4) (главное условіе) чтобы они не были чрезмѣрно замысловатыми и не казались выбранными съ исключительною цѣлью доставить пѣвицѣ возможность блеснуть виртуозностью, и наконецъ

5) чтобы частымъ или неловкимъ употребленіемъ не искажали бы первоначальную мелодію или ея характеръ, а слѣдовательно и не измѣняли до неузнаваемости намѣреніе композитора,—что случается довольно часто.

Украшенія и варіанты, представляющіеся какъ бы прелестными узорами, канвой для которыхъ служитъ первоначальное сочиненіе, являются освященными традиціей, но манера эта началась относительно недавно, съ появленія оперъ Беллини, Россини и Доницетти, въ блестящую эпоху превосходныхъ пѣвицъ каковы: *Паста*, *Малибранъ*, *Зонтагъ* и др. Сколько мнѣ извѣстно, эти украшенія никогда не были напечатаны; я убѣждена, что опубликованіе ихъ будетъ

XXII.

Changements. Variantes.

De tout temps on a considéré comme un art spécial dans le domaine du répertoire de l'opéra italien, d'introduire des ornements ou des variantes plus ou moins considérables, dans des *Airs*, et d'autres morceaux, pour donner plus d'attrait à des répétitions réiterées et stéréotypes des *mêmes formes de mélodies*, et pour remédier à la monotonie de ces procédés.

Les conditions à cet égard étaient:

1) que ces ornements fussent en harmonie avec l'esprit et le caractère de la composition, et qu'ils s'y rattachassent de la façon la plus intime, sans altérer l'originalité des mélodies primitives;

2) qu'ils fussent inventés avec goût, qu'ils se montrassent *aptes au chant* et à produire de l'effet, dans le meilleur sens de ce mot;

3) qu'ils fussent employés modérément, avec discernement et avec un goût spécialement musical, de façon à accroître le charme de la composition, et en même temps, qu'ils fussent à même de mettre en relief la virtuosité spéciale et individuelle de l'exécutante.

4) (Condition principale), qu'ils ne fussent pas *surchargés* et ne parussent pas *exclusivement* calculés dans le but, de servir à la virtuose à développer toutes ses ressources d'agilité;

5) que l'emploi trop fréquent ou maladroit *n'étouffât pas* la mélodie primitive, ou *n'en dénaturât pas le caractère*, de façon, à rendre plus ou moins méconnaissable l'intention du compositeur,—ce qui malheureusement est très souvent le cas.

C'est principalement depuis l'époque encore assez rapprochée de la production des opéras de *Bellini*, de *Rossini* et de *Donizetti*, et depuis la période brillante d'éminentes cantatrices, telles que M-mes *Pasta*, *Malibran*, *Sontag*, etc., qu'ont passé dans l'art du chant ces changements ou variantes que le temps a fini par sanctionner traditionnellement, et qui paraissent en partie comme des broderies spirituelles auxquelles la composition primitive sert en guise de canavas.

XXII.

Varianten. Veränderungen. Verzierungen, in Opern-Arien, Duetten, u. s w.

Es gelt zu allen Zeiten als eine besondere Kunst, im Repertoire der italienischen Oper, Arien, u. s. w., deren oftmals ganz und gar *in derselben Weise* wiederkehrenden Melodien, welche, in ihrer stereotypen Wiederholung zur Monotonie wurden, durch kleinere oder grössere Verzierungen und Veränderungen (Brodirungen) auszuschmücken.

Bedingung hierbei war:

1) dass diese Verzierungen dem Geiste und Character der betreffenden Composition entsprechen, und denselben angepasst sein mussten;

2) dass dieselben mit Geschmack gewählt, und sangbar sowie,—im guten Sinne,—effektvoll sich erwiesen;

3) dass dieselben musikalisch, aber sparsam angewendet würden, so, dass sie den Reiz der Composition zu erhöhen im Stande seien, und zugleich die eigenartige individuelle Virtuosität der ausführenden Künstlerin ins hellste Licht zu stellen im Stande wären.

4) (Hauptbedingung): dass dieselben *nicht überladen* seien, nicht *ausschliesslich nur* darauf berechnet erscheinen, der Virtuosin zur Entfaltung grosser Kehlfertigkeit zu dienen, — und endlich:

5) dass dieselben, durch ihre zu häufige Anwendung oder ungeschickte Verwendung, die eigentliche ursprüngliche Melodie *nicht erdrücken* oder *deren Character entstellen*, und somit die Intensionen des Componisten,—wie dies leider oft geschieht, — *fast zur Unkenntlichkeit verzerren*.

Ganz besonders aus der noch nicht fern liegenden Zeit des Entstehens der *Bellini*'schen, Rossini'schen und Donizetti'schen Opern, und der Glanzperiode eminenter Künstlerinnen, wie die der *Pasta*, *Malibran*, *Sonntag*, u. s. w., sind der Gesangskunst solche, durch die Zeit traditionel sanctionirt gewordene Verzierungen überkommen, die zum Theil, wie geistreiche Brodirungen erscheinen, denen die vorhandenen Compositionen gleichsam als Cannavas dienen. Meines Wissens

встрѣчено благопріятно пѣвицами, начинающими карьеру, точно также какъ и профессорами пѣнія, недостаточно опытными, которыхъ появленіе этихъ варіантовъ избавитъ отъ напраснаго придумыванья новыхъ варіантовъ. Въ искусствѣ есть извѣстные традиціонные секреты, въ особенности въ дѣлѣ виртуозности; этихъ секретовъ до сихъ поръ никто не позаботился собрать, привесть въ порядокъ и издать, такъ какъ труда на это пришлось бы употребить не мало; точно также многіе неимѣли случая часто слышать знаменитыхъ артистовъ. Безспорно, что вездѣ гдѣ — кромѣ Италіи — существуетъ итальянская опера (въ Парижѣ, Лондонѣ, Петербургѣ, Мадридѣ) бравурныя аріи итальянскаго репертуара исполняются и теперь (болѣе или менѣе удачно) фіоритурными пѣвицами, употребляющими украшенія, о которыхъ выше шла рѣчь,— украшенія, не мало способствующія ихъ успѣху.

Многимъ современникамъ знаменитаго Паганини памятна его репутація; начинавшіе скрипачи того времени — Эрнстъ, Бацции, Сивори, Вьетанъ, дѣлали все, чтобы замѣтить и записать разныя черты его колоссальной виртуозности, доставлявшіе ему (напр. въ „Венеціанскомъ карнавалѣ") такіе огромные успѣхи. Но никто изъ этихъ великихъ скрипачей не достигъ высоты своей модели, тѣмъ болѣе что послѣдній въ этомъ отношеніи оставался замкнутымъ до конца жизни: въ партитурахъ его сочиненій *всегда и намѣренно не доставало партіи главной скрипки*, и никому не удалось записать эту партію совершенно вѣрно по слуху.

Сообщая здѣсь выборъ тщательно собранныхъ и приведенныхъ въ порядокъ, точно также какъ и мной самой придуманныхъ украшеній и каденцій, я должна однако откровенно признать, что этимъ еще сдѣлано не все; они должны быть *выбраны* и *исполнены* съ самымъ тонкимъ вкусомъ и умѣньемъ. Вовсе не слѣдуетъ употреблять безъ разбора всѣ находящіеся тутъ варіанты: профессоръ и молодая пѣвица должны сами выбрать тѣ варіанты, что наиболѣе лежатъ ей въ голосѣ, соотвѣтствуютъ индивидуальности ея таланта и виртуозности. Въ Италіи и въ другихъ мѣстахъ, гдѣ одна и таже опера дается цѣлые мѣсяцы, всякій вечеръ до пресыщенія, или при требованіяхъ повторенія понравившейся вещи— хорошей пѣвицѣ не слѣдовало бы повторять вещь съ одними и тѣми же украшеніями, но напротивъ мѣнять ихъ, придумывая ихъ лично или выбирая что либо изъ представленнаго здѣсь собранія. Всего лучше и благоразумнѣе, если артистка въ подобныхъ случаяхъ споетъ мелодію въ простѣйшемъ ея

Ces ornements n'ont, que je sache, jamais été publiés jusqu'ici, et j'ai la conviction qu'ils seront les bienvenues des jeunes cantatrices qui se forment à la carrière de l'opéra italien, comme aussi, des professeurs moins routinés, auxquels ils épargneront la peine, d'inventer eux-mêmes de variantes nouvelles.

Il y a dans l'art des soi-disant secrets traditionnels, surtout au point de vue de la virtuosité, que personne n'a encore essayé de collectionner, d'annoter, d'arranger et de livrer à la publicité, vu que la peine n'en est pas petite; bien des personnes, en outre, n'ont pas eu l'occasion d'entendre souvent et à fois réitérées les plus célèbres artistes de l'art contemporain. C'est un fait que partout où, outre *l'Italie*,—il existe des théatres italiens,—à *Paris*, à *Londres*, à *St. Pétersbourg*, à *Madrid*, etc., *les airs dits de bravoure* des opéras du répertoire indiqué cidessus, *sont exécutés aujourd'hui encore* (avec plus ou moins d'habileté) par des cantatrices à roulades avec l'emploi d'ornements de l'espèce sus-nommée, ce qui contribue beaucoup à leur succès. Des contemporains se rappellent encore le bruit que fit de son temps le célèbre *Paganini;* il y avait alors des jeunes violonistes de grand talent de cette époque, tels qu'*Ernst*, *Bazzini*, *Sivori*, *Vieuxtemps*, qui firent tout leur possible, en l'écoutant souvent et attentivement, pour lui emprunter et pour annoter secrètement ce qui lui servait à déployer son énorme virtuosité, et lui valait de si immenses succès, comme par exemple, dans le «Carnaval de Venise»; mais aucun de ces grands violonistes ne réussit dans cette spécialité à atteindre à la hauteur de ce modèle colossal, surtout par le fait que, sur ce point, Paganini était et resta égoistement muet jusqu'à sa fin; dans les partitions de ses compositions de violon qu'il exécutait dans ses concerts, *les parties de solos manquaient totalement et avec intention*, et malgré tous les efforts, personne n'a réussi à les noter authentiquement par la seule audition réitérée.

En communiquant maintenant ici un choix de changements et de cadences, collectionnés et arrangés avec beaucoup de peine, et mêlés d'autres de ma propre composition, j'avoue franchement qu'avec cela tout n'est pas encore fait, mais qu'ils doivent être *choisis* et *exécutés* avec le goût le plus fin et le plus expérimenté. En effet, ce n'est nullement mon idée que l'on fasse usage de *toutes* les variantes données ici; ce sera au professeur, et à la jeune cantatrice, à *choisir* celles qui conviennent le mieux à l'etendue de sa voix, à son individualité et au degré de l'agilité acquise. En Italie et dans d'autres lieux, où le même opéra est répété chaque soir pendant longtemps, presque jusqu'à satiété,—ou même—à l'occasion du *bis* (Da Capo) d'un air de bravoure (pendant une représentation), il est rare, qu'une cantatrice distinguée le répéte toujours *avec les mêmes changements;* elle en choisira plutôt souvent *d'autres*, des plus nouveaux, qu'elle inventera elle-même, ou qu'elle empruntera à la collection communiquée ici. Le mieux et le plus prudent dans ces cas là, sera toujours:—à l'instar d'un thème varié,— de chanter *d'abord* la mélodie dans toute sa simplicité et *sans variantes* ni changements

sind bis jetzt solche Verzierungen nirgend veröffentlicht worden, und ich bin überzeugt, dass dieselben, angehenden, sich für die italienische Opernlaufbahn qualificirenden und ausbildenden jungen Sängerinnen, sowie weniger routinirten Gesanglehrern, — indem dieselben dadurch der Mühe überhoben werden, selbst neue Verzierungen zu erfinden,—gewiss gleich willkommen sein dürften. Es giebt gewisse traditionelle Geheimnisse in der Kunst, ganz besonders nach Seite der Virtuosität hin, die noch niemand aufzuzeichnen, zu ordnen und zu veröffentlichen unternommen, da dies keine kleine Mühe ist; auch sind viele nicht in der Lage gewesen, die berühmtesten Zeitgenossinnen der Kunst wiederholt und oft zu hören. Es ist Thatsache, dass überall, wo ausser Italien, in Paris, London, St. Petersburg, Madrid, u. s. w. italienische Opern etablirt sind, sogenannte Bravour-Arien der Opern oben bezeichneten Repertoires, *noch heute* von den Repräsentantinnen des Coloraturgesanges, mit mehr oder weniger Geschick, mit Verwendung solcher Verzierungen ausgeführt werden, und unendlich viel zu ihrem Succès beigetragen.

Vielen Zeitgenossen ist das Aufsehen, welches der berühmte Geigenvirtuose Paganini seiner Zeit machte, noch erinnerlich; angehende aufblühende Geiger jener Zeitperiode, wie Ernst, Bazzini, Sivori, Vieuxtemps, boten alles auf, demselben Manches seiner enormen Virtuosität, wie z. B. im «Carnaval de Venise» abzulauschen und niederzuschreiben, aber dennoch gelang es keinem dieser grossen Geiger, in dieser Specialität dem kolossalen Vorbilde zu entsprechen, denn,— derselbe war und blieb bis an sein Ende in dieser Hinsicht egoistisch verschlossen; in den Partituren seiner Compositionen *fehlte absichtlich die Solopartie gänzlich*, und es ist Niemandem gelungen, dieselben von blossem Anhören, authentisch aufzuschreiben.

Indem ich nun hier eine Auswahl mühsam gesammelter und geordneter, wie auch selbst erfundener Verzierungen und Cadenzen mittheile, muss ich jedoch aufrichtig bekennen, dass hiemit doch noch nicht Alles gethan ist, sondern, dass dieselben mit feinem Geschmack *ausgewählt* und auch besonders *ausgeführt* werden müssen. Es ist nämlich keineswegs gemeint, dass *alle* verschiedenen hier mitgetheilten Varianten, Anwendung finden sollen; es ist vielmehr Aufgabe des Lehrers wie der jungen Sängerin, selbst aus denselben die, dem Umfange ihrer Stimme, sowie ihrer Individualität und Kehlfertigkeit am Besten entsprechenden, auszuwählen. In Italien und anderen Orten, wo eine und dieselbe Oper fast zum Ueberdruss allabendlich während längerer Zeit wiederholt wird, — oder, selbst beim Wiederholen (Da Capo Verlangen) einer Bravour-Arie, an einem Opernabende, wird eine ausgezeichnete Sängerin, dieselbe *nicht stets mit ganz denselben Verzierungen wiederholen*, sondern vielmehr, oft andere, neuere, selbst erfundene oder, aus der hier mitgetheilten Sammlung, — wählen. Am klügsten und besten handelt eine Künstlerin stets, wenn sie in vorkommenden Fällen eine Melodie *zuerst* ganz einfach, *ohne jegliche Veränderung oder Verzierung* vorträgt, und diese

видѣ и употребитъ украшенія уже только при возвращеніи мелодіи.

См. нотные примѣры, стр. 406—439.

Даже въ томъ случаѣ когда молодая пѣвица считала бы лишнимъ для своей будущей карьеры этотъ жанръ итальянскаго пѣнія, т. е., если бы она не готовилась къ итальянской сценѣ,—въ послѣднемъ случаѣ ревностное изученіе итальянскихъ оперъ для нея обязательно, — даже и тогда было бы чрезвычайно полезно ознакомиться съ ними, какъ съ этюдами, какъ съ извѣстной манерой.

На сколько я считаю необходимымъ для итальянскаго репертуара изученіе, употребленіе и знакомство съ этимъ родомъ перемѣнъ, употребленныхъ толково и со вкусомъ, — на столько же считаю долгомъ энергично протестовать противъ покушеній не только итальянскихъ, но даже и *нѣмецкихъ* артистовъ, не стыдящихся распространять манію фіоритуръ на моцартовскихъ „Донъ Жуана" и „Свадьбу Фигаро", чѣмъ они представляютъ яснѣйшее доказательство ограниченности ихъ ума и музыкальнаго вкуса.

Развитіе этого сочиненія, перешедшаго предполагавшіяся границы, позволяетъ мнѣ дать только ограниченное число украшеній изъ моего богатаго собранія; они побудятъ, какъ я надѣюсь, молодыхъ пѣвицъ, стремящихся идти впередъ, отыскивать самихъ эти украшенія.

Я буду считать себя щедро вознагражденною за работу, когда исполнится мое живѣйшее желаніе — помочь и облегчить учителямъ и ученикамъ ихъ трудныя занятія, ободрить ихъ стремленія къ конечной цѣли. Къ этой цѣли—истинному искусству—должно идти съ неослабѣвающимъ мужествомъ; для этой цѣли надо приготовлять достойныхъ представительницъ; сдѣлаться истинными артистками должно быть цѣлью и всѣхъ учащихся.

КОНЕЦЪ.

aucunes, et de les employer seulement *plus tard*, aux répétitions fréquentes de la même mélodie.

Voir les exemples pages 406—439.

Cependant, même dans le cas où la jeune cantatrice, ne considérerait point ce genre de chant italien comme absolument *nécessaire* à sa *carrière* future, ou,—en d'autres termes,—quand ce n'est pas son intention de se vouer à la carrière de l'opéra italien,—cas dans lequel l'étude toute spéciale et ardue des *opéras du répertoire italien* lui serait absolument *indispensable*,—même dans ce cas,—leur étude matérielle et la connaissance du goût de ce genre lui seront toujours d'une *grande utilité pour l'avenir*.

Autant je considère indispensable pour le répertoire des opéras *italiens*, mentionnés plus haut, de l'époque passée, l'étude, l'emploi et la connaissance de ces sortes de *changements*, ainsi que leur application sobrement guidée et choisie avec un goût parfait,—autant je dois *protester* avec toute l'energie en mon pouvoir, contre les *abus*, et surtout contre les procédés inqualifiables de chanteurs et de cantatrices italiens et même *allemands*, qui n'ont pas honte d'étendre la manie de ces changements même aux opéras de *Mozart*, tels que «*Don Juan*» et «*Le mariage de Figaro*»,— procédé coupable s'il en fut, par lequel ils attestent eux-mêmes, de la manière la plus éclatante, et leur manque de bon goût musical et celui de l'estime qu'on doit à l'un des plus illustres compositeurs de tous les temps.

Le développement de ce travail, qui a déjà dépassé les limites fixées en principe, ne me permet de donner ici qu'un petit nombre d'exemples de *variantes* ou *changements* pour le répertoire de l'opéra *italien*, tirés de ma riche collection et qui, j'en ai l'espérance, encourageront peut-être de jeunes et zélées cantatrices, avides de progrès, à en inventer d'autres elles-mêmes.

Je me considére suffisamment recompensée de ce travail laborieux, si mon vif désir se réaliserait d'avoir réussi à soutenir et à faciliter le travail pénible des professeurs et des élèves dans l'étude du chant, et à les encourager à aspirer à leur but suprême, avec une persévérance incessante et avec une envie intarissable de progresser dans *l'art véritable et sublime*, pour en *former* de *dignes* interprètes, ou pour *en devenir* un jour elles-mêmes.

FIN.

dann erst *bei späteren Wiederholungen derselben Melodie*, anwendet.

Siehe Notenbeispiele pag. 406—439.

Doch auch dort, wo diese italienischen Gesangs-Compositionen nicht eben von der jungen Sängerin als, für ihre künftige Künstlerlaufbahn oder ihr künstlerisches Wirken, als durchaus nothwendig erachtet werden dürften, d. h. wenn dieselbe eben *nicht* beabsichtigt, eine italienische Operncarrière zu verfolgen, in welchem Falle ihr alsdann das emsige Studium der Opern dieses Repertoires durchaus unerlässlich wäre,—so werden dieselben doch stets *als Studium* und zum Eindringen in diese Geschmacksrichtung, von grossem Nutzen sein. So sehr ich Anwendung dieser Art Varianten oder Verzierungen in oben bezeichneten Opern des *italienischen* Repertoires, und deren sparsame wohlgewählte Verwendung empfehle, — so muss ich mich mit aller mir zu Gebote stehenden Energie gegen das Verfahren italienischer und selbst *deutscher* Sänger und Sängerinnen aussprechen, die sich nicht entblöden, diese Manie der Verzierungssucht auch selbst auf *Mozart*'sche Opern «Don-Juan» und «Figaro's Hochzeit» auszudehnen, und somit sich selbst und ihrem musikalischen Geschmack selbst das eklatanteste Armuthszeugniss ausstellen.

Der bereits bedeutend überschrittene von vorn herein bestimmte Umfang dieser Arbeit gestattet mir nur, hier eine geringe Anzahl Beispiele aus meiner reichhaltigen Sammlung mitzutheiten, die, wie ich hoffe, junge eifrig vorwärtsstrebende Künstlerinnen zu eigenem Schaffen anregen mögen.

Ich würde mich reichlich für diese mühsame Arbeit belohnt fühlen, wenn sich mein lebhafter Wunsch erfüllen möchte, dass es mir gelungen, Lehrern wie Schülerinnen ihr anstrengendes mühevolles Wirken beim Studium des Gesanges zu unterstützen, zu erleichtern, und sie zu ermuthigen, mit Ausdauer und nie zu versiegender Lust *für die wahre Kunst*, dem höchsten Ziele nachzustreben, um würdige Repräsentantinnen derselben heranzubilden, oder es selbst zu werden.

ENDE.

ШКОЛА ПѢНІЯ

Генріэтты Ниссенъ-Саломанъ.

L'ETUDE DU CHANT.

Das Studium des Gesanges.

par

Henriette Nissen-Saloman.

(Oeuvre posthume.)

Часть I Partie, théorique........ п. 4 г.

——— II ———, pratique.......... п. 12 г.

——— III ———, (supplément) п. 2 г.

Les trois parties réunies, prix net: 15 r. _ Вмѣстѣ ц. 15 р. с.
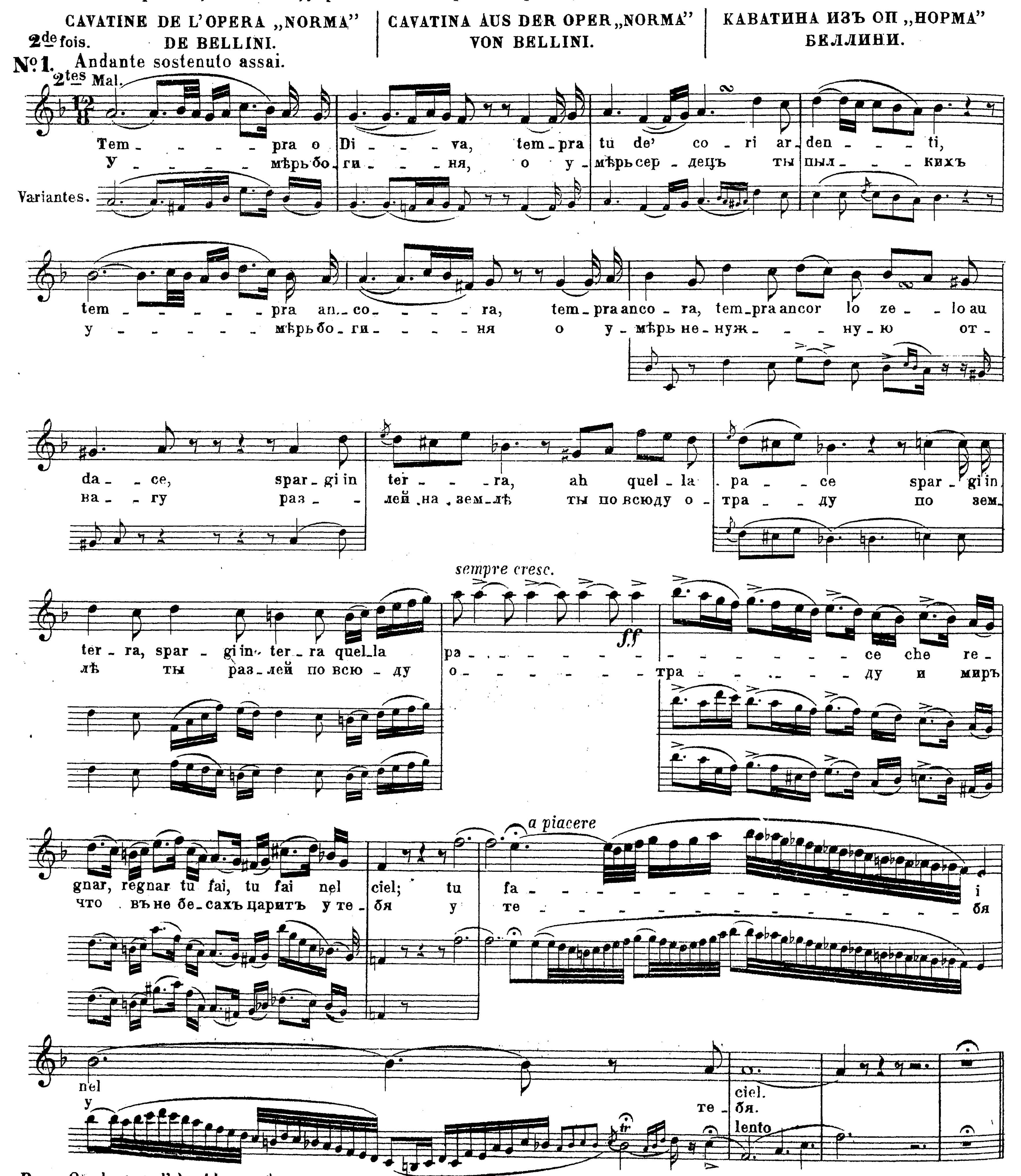
St PÉTERSBOURG, chez B. BESSEL et Cie

Commissionnaires de la Société IMPÉRIALE musicale russe
et du Conservatoire.



Variantes, changements, ornements non écrites dans des Airs d'opéras italiens, Duos, etc.
Varianten, Veränderungen, Verzierungen in italienischen Opern-Arien, Duetten, et ctr.
Варіанты, измѣненія, украшенія въ оперныхъ аріяхъ, дуэтахъ и пр.

CAVATINE DE L'OPERA „NORMA" DE BELLINI.	CAVATINA AUS DER OPER „NORMA" VON BELLINI.	КАВАТИНА ИЗЪ ОП „НОРМА" БЕЛЛИНИ.



Bem. On chantera d'abord la première partie sans aucun changement, et ce n'est qu'à la reprise qu'on en emploiera.
Anm. Der erste Theil wird gänzlich ohne jedwede Veränderung gesungen, und erst bei der Wiederholung treten dieselben ein.
Зам. Первая часть исполняется совершенно безъ перемѣнъ, которыя являются только при повтореніяхъ.

Allegro assai maestoso.

Fi_ne al ri_to e il sa_cro bos_co sia dis_gombro dai pro_fa_ni
Преж_де об_ря_да священ_ный лѣсъ нашъ отъ на_ро_да о_чи_стить

quando il un_me, quando il Nu_me i_ra_to e fos_co, chiegga il san_gue dei Ro_
и ког_да бо_же_ство мрач_но_е гнѣв_но кро_ви римлянъ по_же_

ma_ni dal Dru_i_di_co de_lu_bro la mia vo_ce tuo_ne_rà.
ла_етъ изъ дру_и_довъ свя_ти_ли_щи го_лосъ мой зву_читъ

6

a piacere

ca_drà pu_nir_lo io pos_so
па_детъ мо_гу отмстить ему

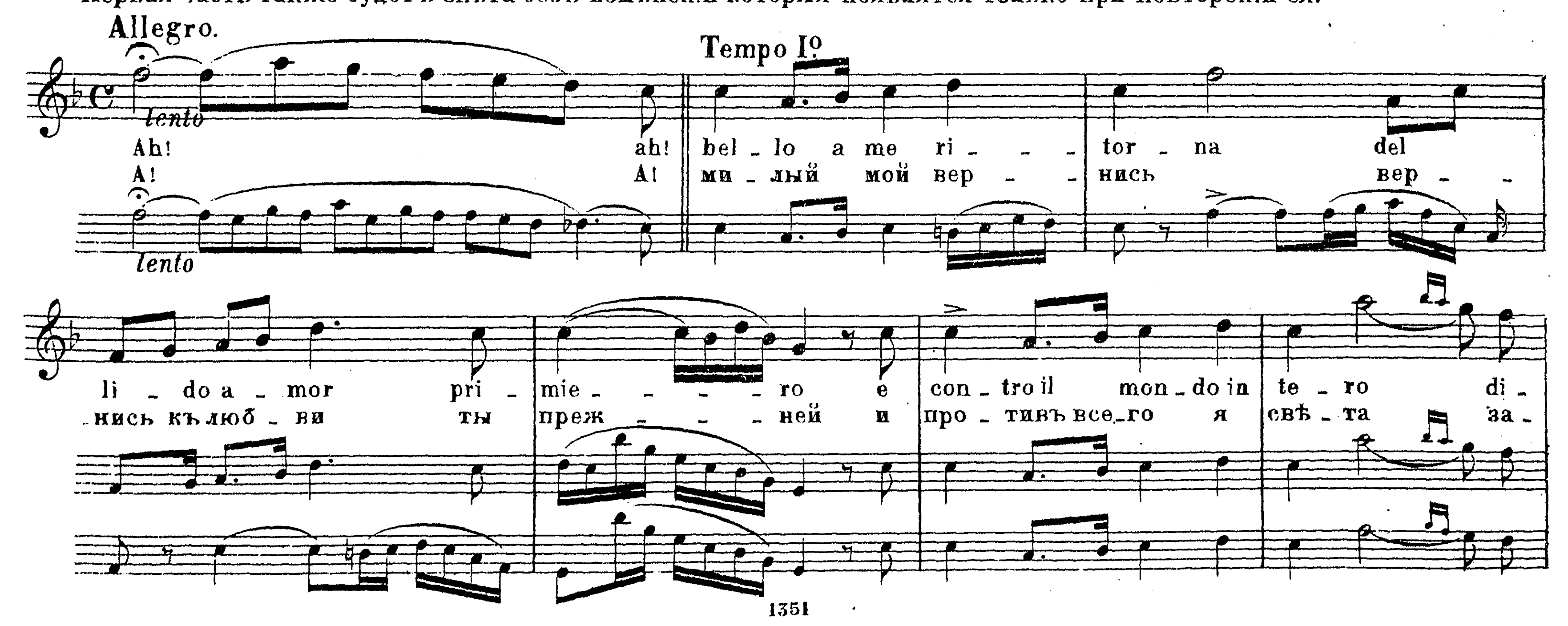
ca_drà
па_детъ
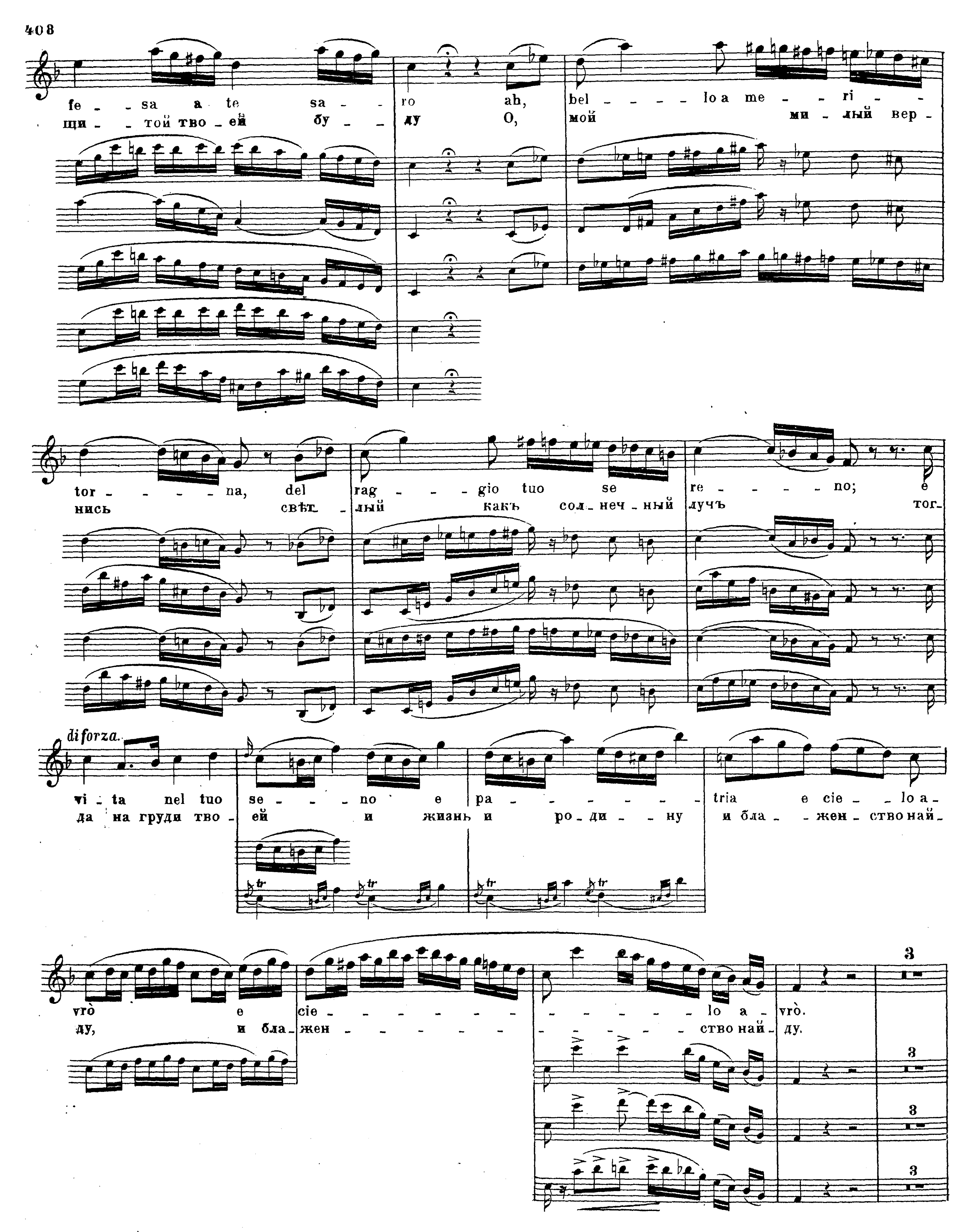
a piacere
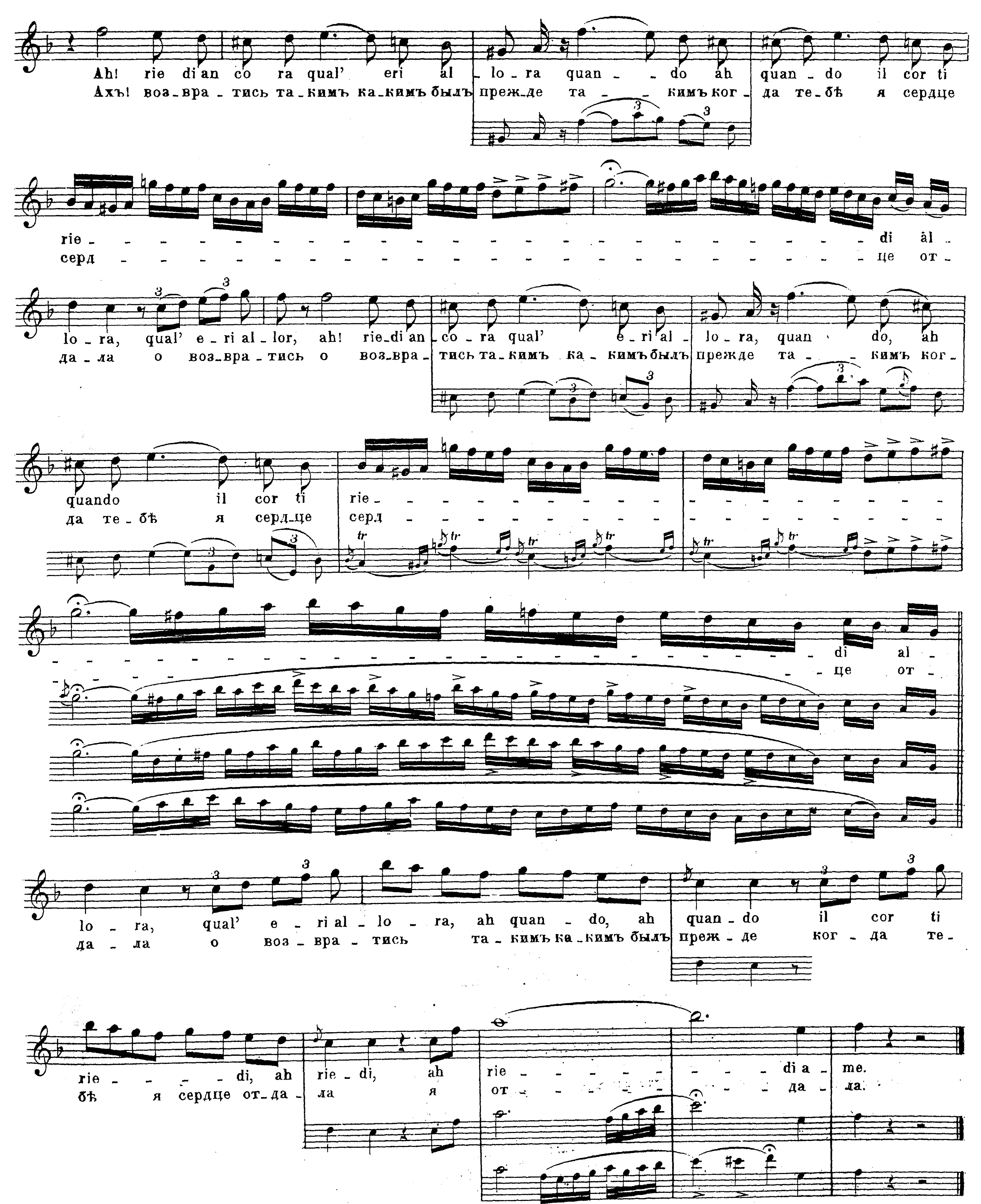
ma, pu_nir_lo, il cor non sa
но от_мстить не хо_четъ серд_це

lento
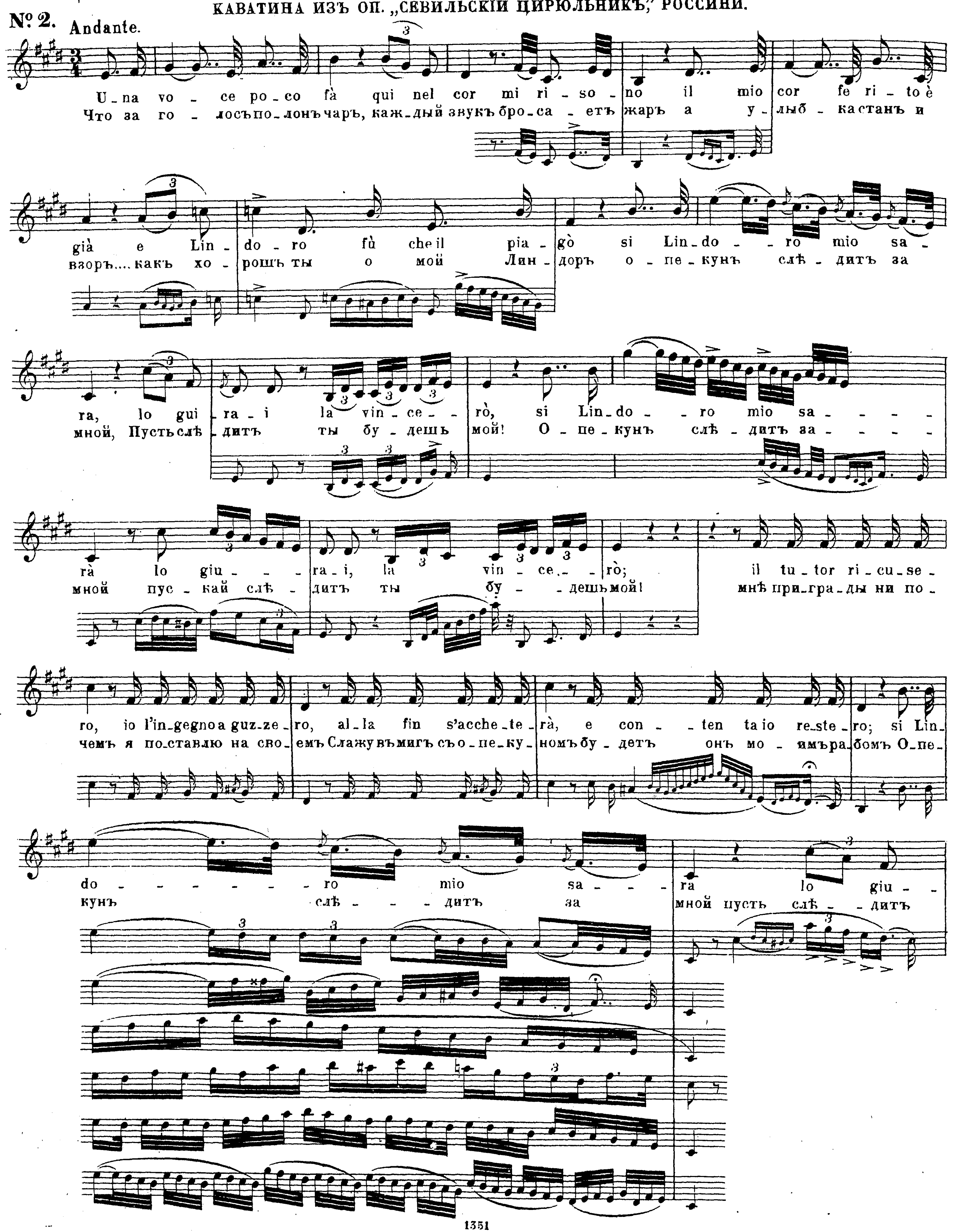
La première partie se chantera également sans aucun changement, et ici demême on n'en emploiera qu'à la reprise.
Der erste Theil wird gleichfalls ohne Veränderungen gesungen, die auch hier erst bei der Wiederholung eintreten.
Первая часть также будетъ спѣта безъ измѣненій которыя появлятся только при повтореніи ея.




fe - sa a te sa - ro ah, bel - - - - lo a me - - ri - -
щи - той тво - ей бу - - ду О, мой ми - лый вер -
tor - - - - na, del rag - - - gio tuo se re - - - - no; e
нись свѣт - лый какъ сол - неч - ный лучъ тог -
di forza.
vi - ta nel tuo se - - no e pa - - - - - - - tria e cie - lo a -
да на груди тво - ей и жизнь и ро - ди - - ну и бла - - жен - ство най -
tr
vrò e cie - - - - - - - - - - - - lo a vrò.
ду, и бла - жен - - - - - - - - - - - - ство най - ду.
3


Ah! rie di an co ra qual' eri al lo ra quan do ah quan do il cor ti
Ахъ! воз вра тись та кимъ ка кимъ былъ пре де та кимъ ког да те бѣ я сердце
rie di al
серд це от
lo ra, qual' e ri al lor, ah! rie di an co ra qual' e ri al lo ra, quan do, ah
да ла о воз вра тись о воз вра тись та кимъ ка кимъ былъ прежде та кимъ ког
quando il cor ti rie
да те бѣ я сердце серд
di al
це от
lo ra, qual' e ri al lo ra, ah quan do, ah quan do il cor ti
да ла о воз вра тись та кимъ ка кимъ былъ преж де ког да те
rie di, ah rie di, ah rie di a me.
бѣ я сердце от да ла я от да ла.

CAVATINE DE L' OPERA „IL BARBIERE DI SIVIGLIA" DE ROSSINI.
CAVATINA AUS DER OPER „DER BARBIER VON SEVILLA" V. ROSSINI
КАВАТИНА ИЗЪ ОП. „СЕВИЛЬСКІЙ ЦИРЮЛЬНИКЪ," РОССИНИ.
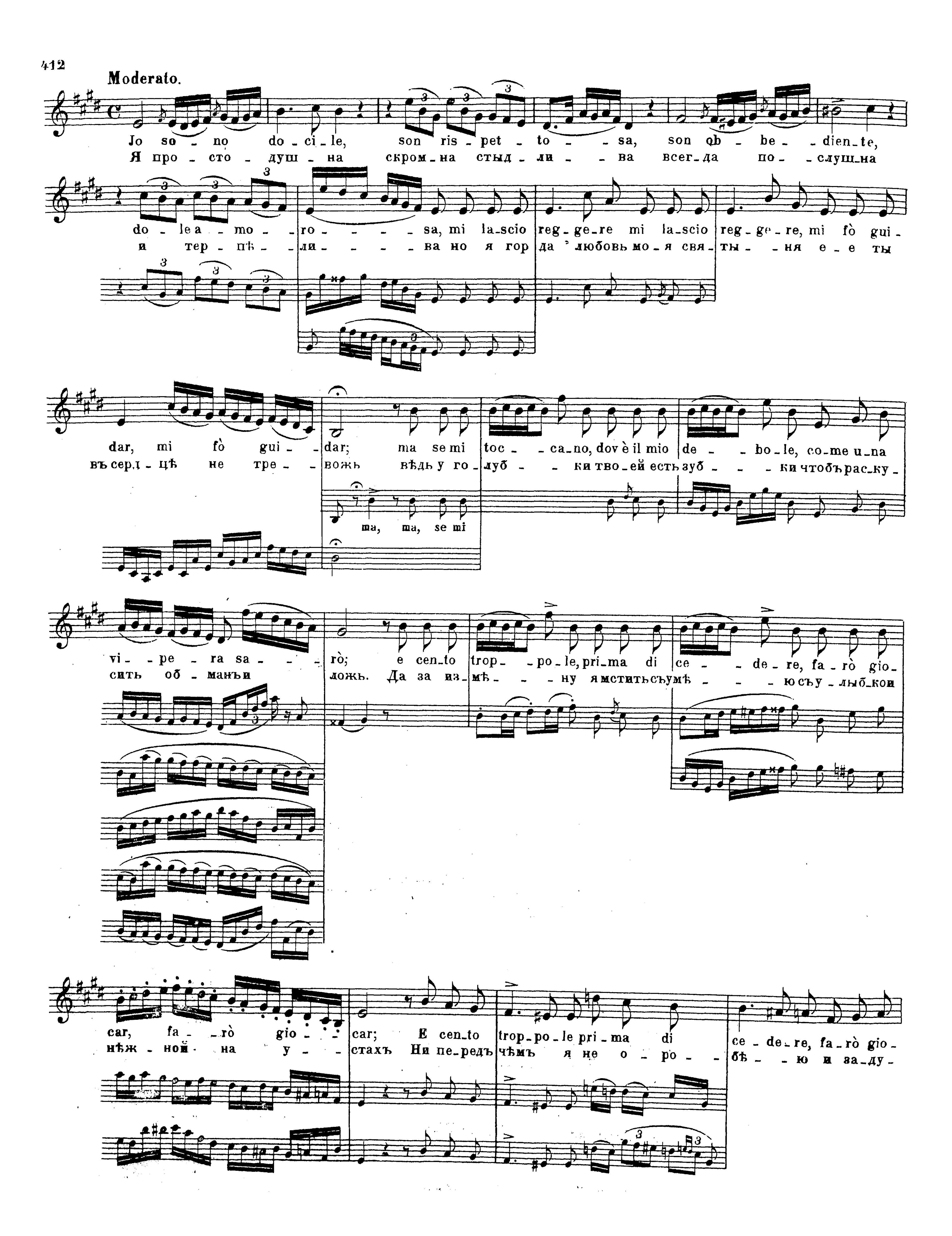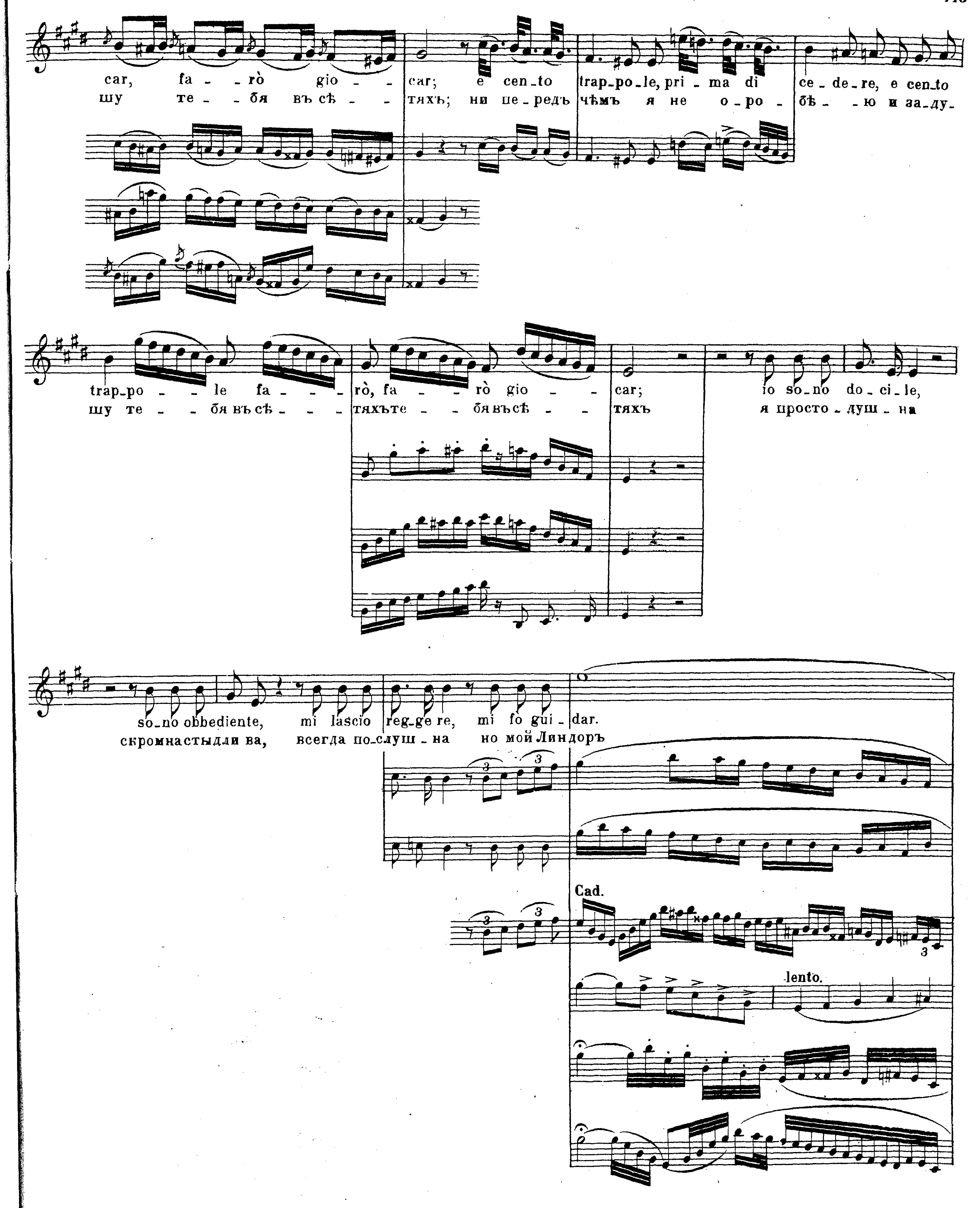


ra - i, la vin - - - ce - - - rò; si Lin -
- дитъ ты бу - - - дешь мой! О пе -
giura - - - - - - - - - - - - - - - - - - i, la vin - ce - rò;
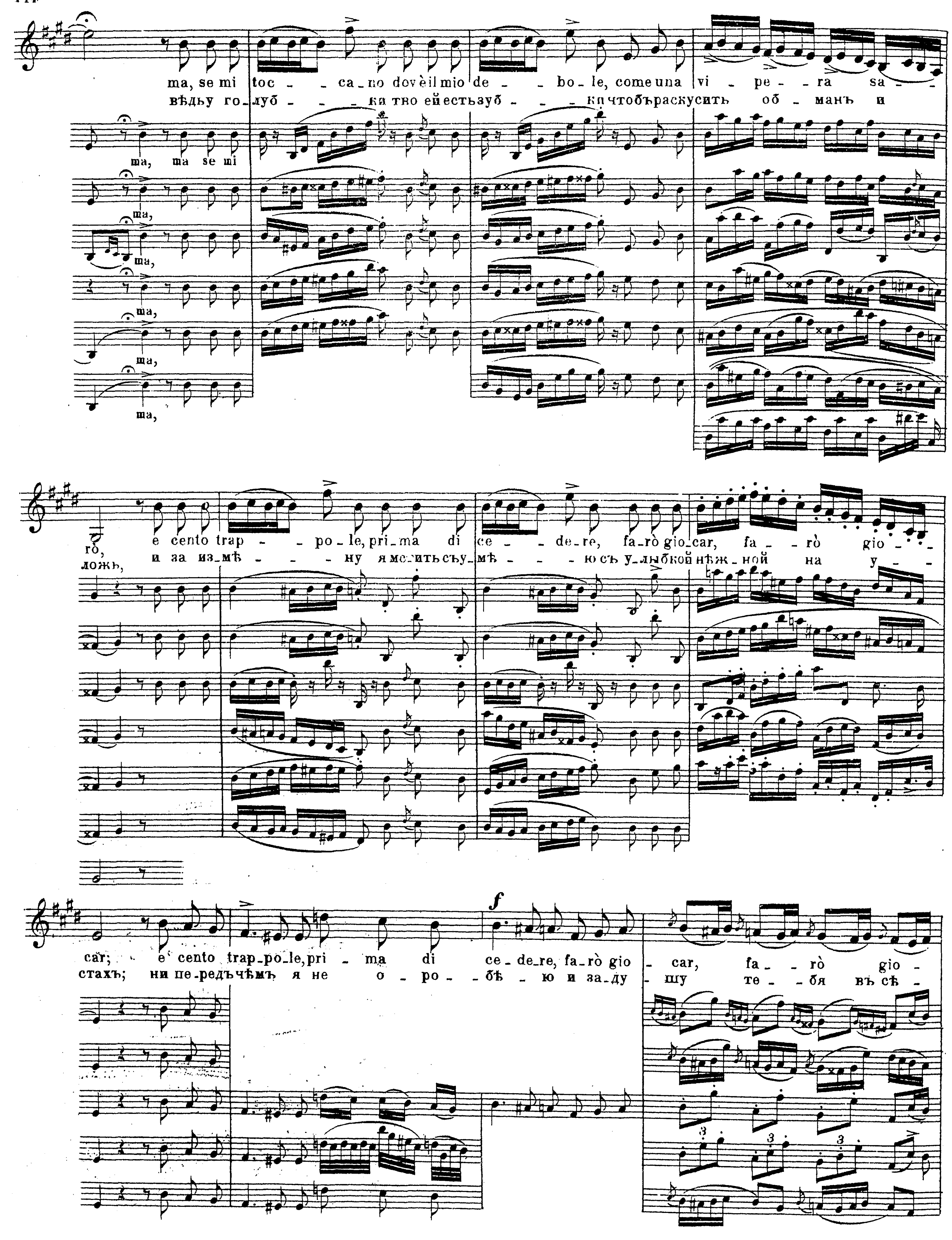
do - - - - - - ro mio sa - - - - - - rà, lo giu
кунъ слѣ - - дитъ за - - - - - - мной пу скай слѣ -

ra - i, la vin -
дитъ ты бу -
Cad.
ra - i, la vin -
Cad:

ce - rò.
дешь мой


Moderato.
Jo so _ no do _ ci _ le, son ris _ pet _ to _ _ sa, son ob _ be _ _ dien _ te,
Я про _ сто _ душ _ на скром _ на стыд _ ли _ _ ва всег _ да по _ _ слуш _ на
do _ le a _ mo _ ro _ _ _ _ _ sa, mi la _ scio reg _ ge _ re mi la _ scio reg _ ge _ re, mi fò gui _
и тер _ пѣ _ ли _ _ _ _ _ ва но я гор да ' любовь мо _ я свя _ ты _ _ ня е _ е ты
dar, mi fò gui _ dar; ma se mi toc _ _ ca _ no, dov è il mio de _ _ bo _ le, co _ me u _ na
въ серд _ цѣ не тре _ вожь вѣдь у го _ луб _ _ ки тво _ ей есть зуб _ _ _ ки чтобъ рас _ ку _
ma, ma, se mi
vi _ _ pe _ _ ra sa _ _ rò; e cen _ to trop _ _ po _ le, pri _ ma di ce _ _ de _ re, fa _ rò gio _
сить об _ манъи ложь. Да за из _ мѣ _ _ _ ну я мстить съумѣ _ _ _ ю съ у _ лыб _ кой
car, fa _ _ rò gio _ _ car; E cen _ to trop _ po _ le pri _ ma di ce _ de _ re, fa _ rò gio _
нѣж _ ной на у _ стахъ Ни пе _ редъ чѣмъ я не о _ ро _ _ бѣ _ _ ю и за _ ду _


car, fa - rò gio - - car; e cen_to trap_po_le, pri - ma di ce - de_re, e cen_to
шу те - бя въ сѣ - - тяхъ; ни передъ чѣмъ я не о - ро - бѣ - ю и за_ду_
trap_po - - le fa - - rò, fa - - rò gio - - car; io so_no do_ci_le,
шу те - - бя въ сѣ - - - тяхъ те - - бя въ сѣ - - тяхъ я просто - душ - на
so_no obbediente, mi lascio reg_ge re, mi fo gui - dar.
скромна стыдлива, всегда по_слуш - на но мой Линдоръ
Cad.
lento.


ma, se mi toc - ca - no dov'è il mio de - bo - le, come una vi - pe - ra sa -
вѣдьу го - луб - - - ка тво ей есть зуб - - - ки чтобъ раскусить об - манъ и
ma, ma se mi
ma,
rò, e cento trap - - po - le, pri - ma di ce - - de - re, fa - rò gio - car, fa - rò gio -
ложь, и за из - мѣ - - - ну я мстить съу - мѣ - - юсь улыбкой нѣж - ной на у -
car; e cento trap - po - le, pri - ma di ce - de - re, fa - rò gio - car, fa - rò gio -
стахъ; ни пе - редъ чѣмъ я не о - ро - бѣ - ю и за - ду - шу те - бя въ сѣ -

car; e cen_to trap_po_le, pri_ma di ce_de_re, e cento trappo_le fa_
тяхъ; ни пе_редъ чѣмъ я не о_ро_бѣ_ю и за_ду_шу те_бя всѣ_

rò fa_rò gio car, e cen_to trap_po_le fa_rò gio_car, e cen_to
тяхъ те_бя въ сѣ_тяхъ и за_ду_шу те_бя въ сѣ_тяхъ те_бя въ сѣ_
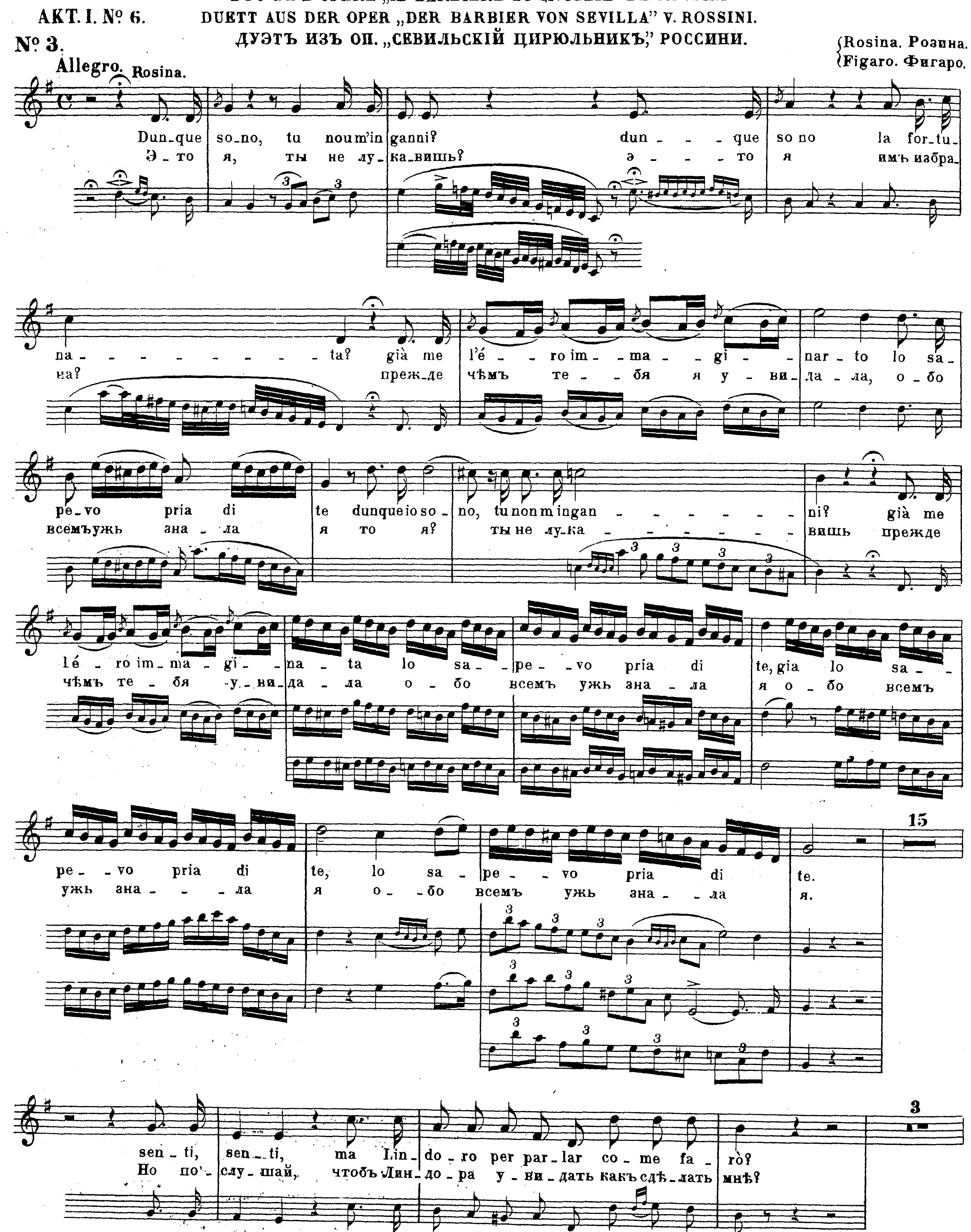
trap_po_le fa_rò gio_car, fa_rò gio_car, fa_rò gio_car, fa_rò gio_car.
тяхъ я за_ду_шу те_бя въ сѣ_тяхъ я за_ду_шу те_бя въ сѣ_тяхъ.
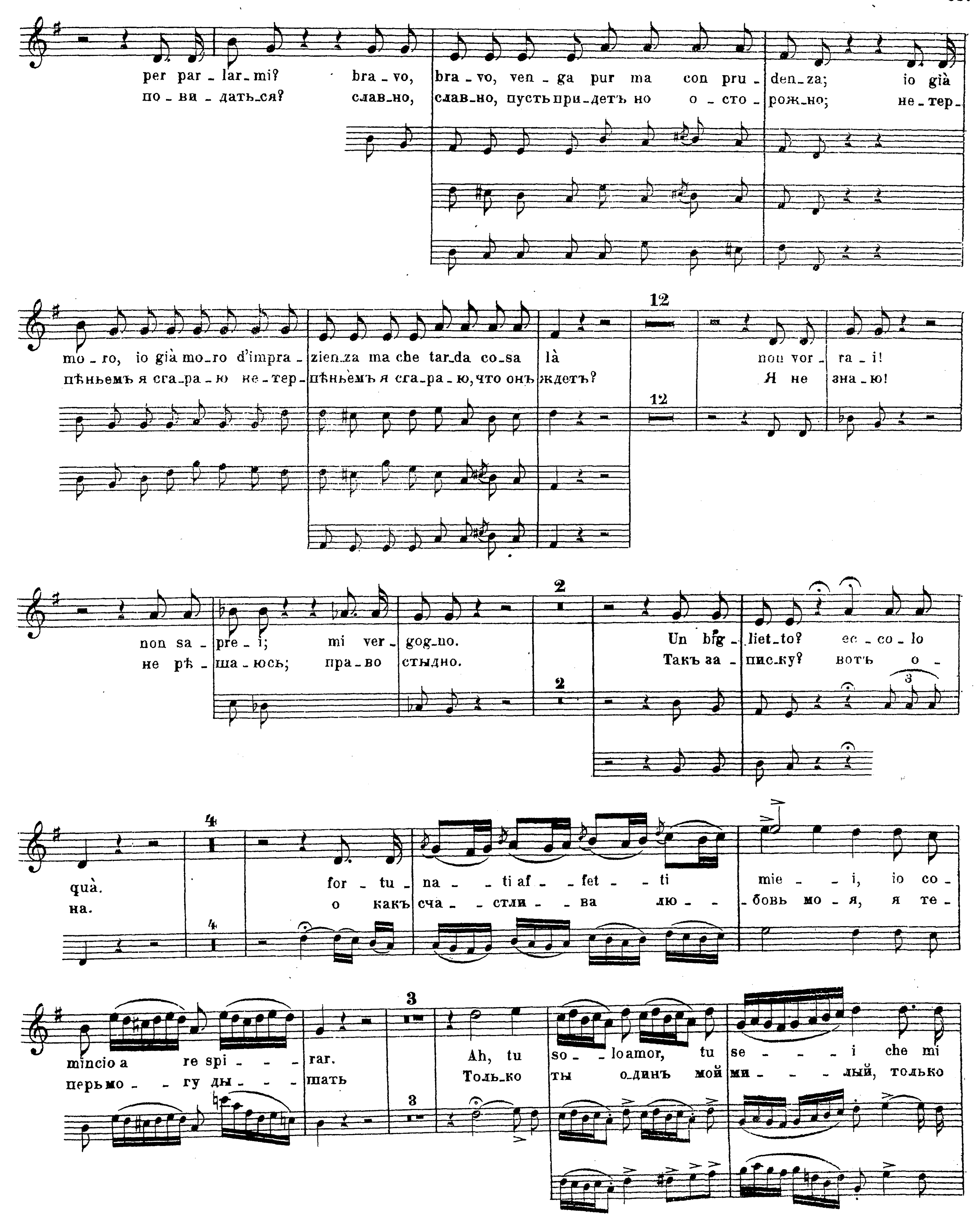
AKT. I. № 6.

DUO DE L' OPERA „IL BARBIERE DI SIVIGLIA" DE ROSSINI.
DUETT AUS DER OPER „DER BARBIER VON SEVILLA" V. ROSSINI.
ДУЭТЪ ИЗЪ ОП. „СЕВИЛЬСКІЙ ЦИРЮЛЬНИКЪ," РОССИНИ.

№ 3.
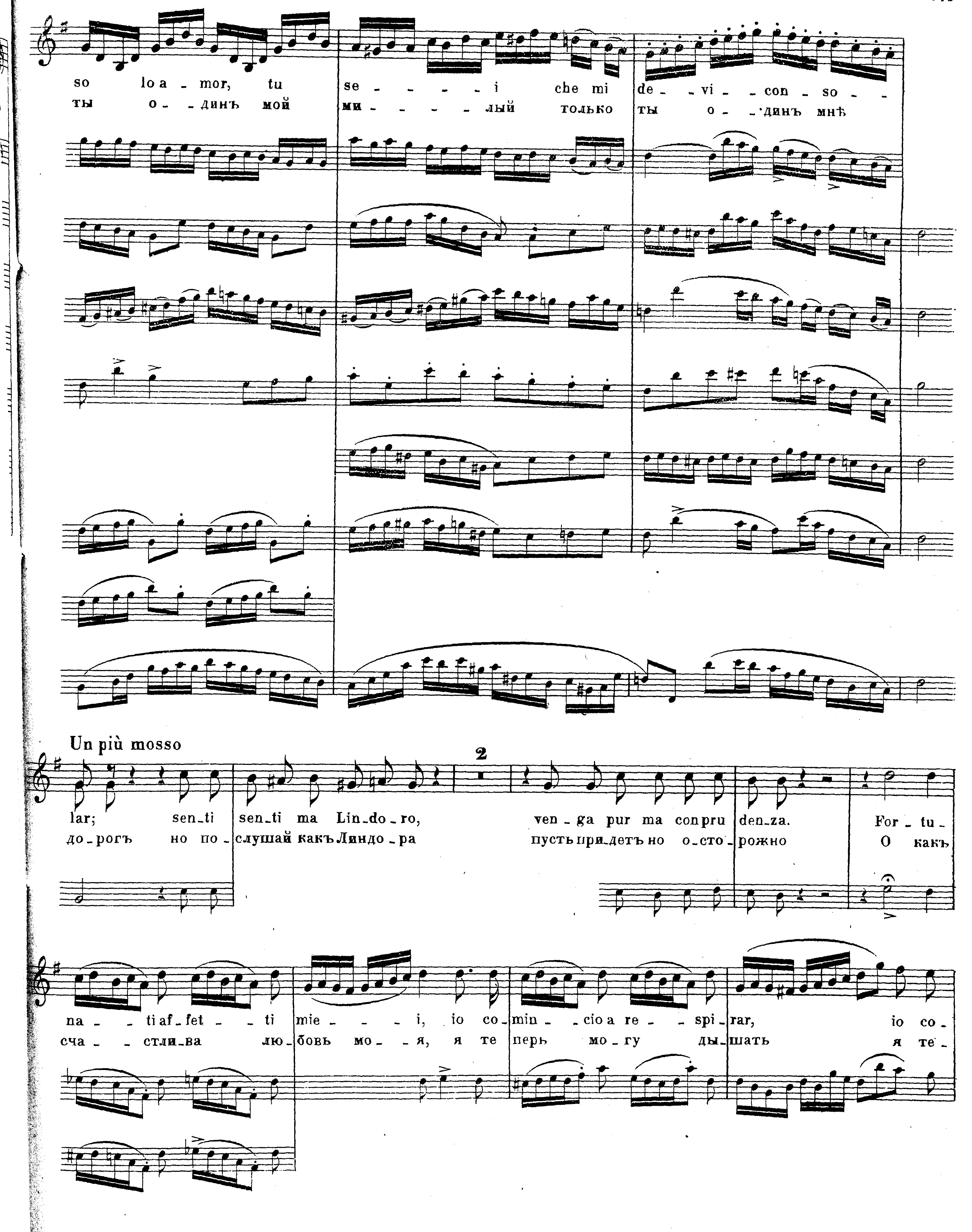
Rosina. Розина.
Figaro. Фигаро.
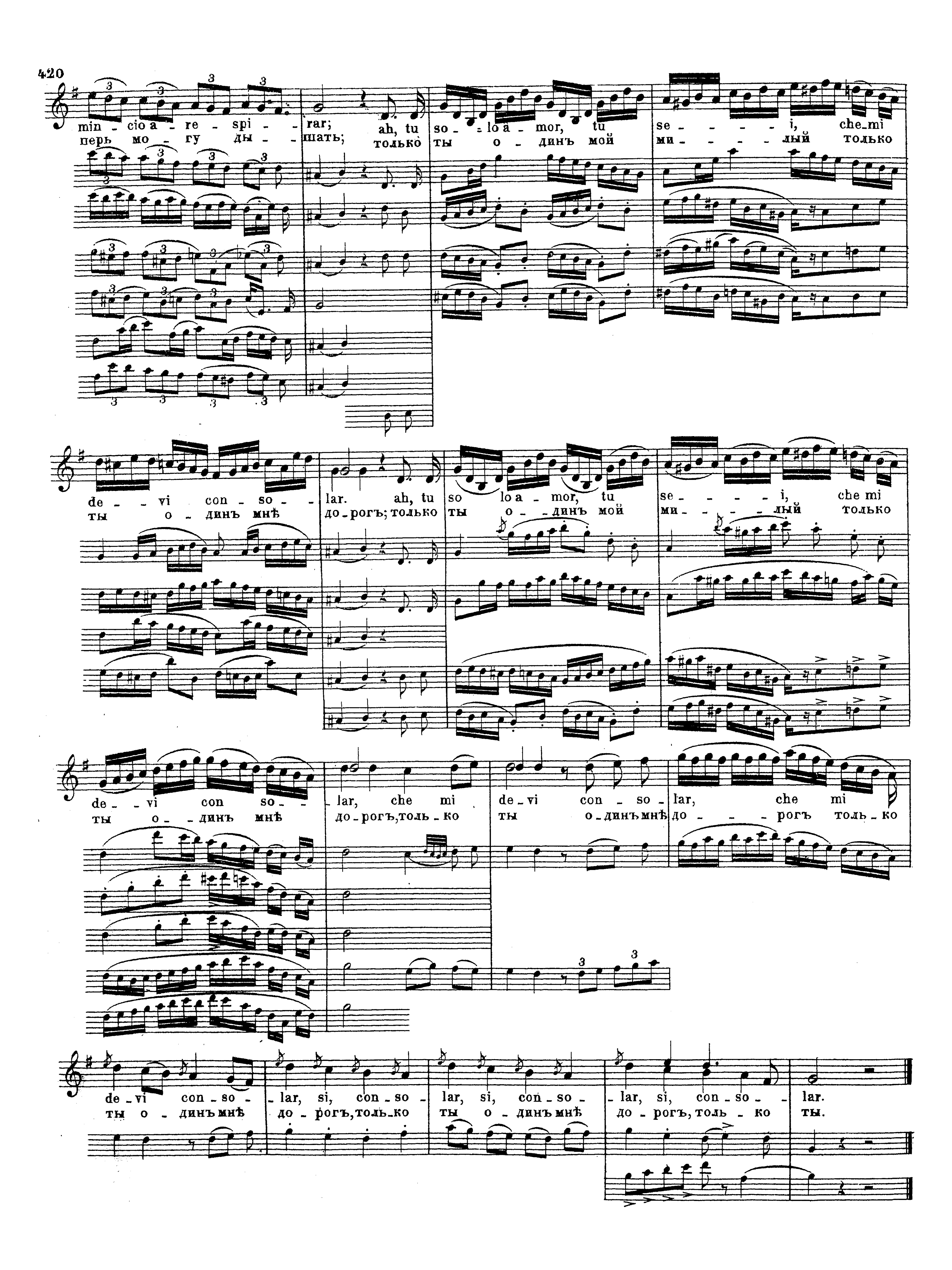



12
12
2
2
4
4
3
3
per par - lar - mi? bra - vo, bra - vo, ven - ga pur ma con pru - den - za; io già
по - ви - дать - ся? слав - но, слав - но, пусть при - детъ но о - сто - рож - но; не - тер -
mo - ro, io già mo - ro d'impra - zien - za ma che tar - da co - sa là non vor - ra - i!
пѣньемъ я сга - ра - ю не - тер - пѣньемъ я сга - ра - ю, что онъ ждетъ? Я не зна - ю!
non sa - pre - i; mi ver - gog - no. Un big - liet - to? ec - co - lo
не рѣ - ша - юсь; пра - во стыдно. Такъ за - пис - ку? вотъ о -
quà. for - tu - na - ti af - fet - ti mie - i, io co -
на. о какъ сча - стли - ва лю - бовь мо - я, я те -
mincio a re spi - rar. Ah, tu so - lo amor, tu se - i che mi
перь мо - гу ды - шать Толь - ко ты о - динъ мой ми - лый, только

de - - vi con - - so - lar, che mi de - vi, che mi de - vi con - so - lar; ah, ti
ты о - динъ мнѣ до - - - - - - рогъ толь - ко ты мнѣ до - рогъ толь - ко

so - lo a - mor, tu se - - - i che mi de - - vi con - - so - - lar; ah, tu
ты о - динъ мой ми - - - - лый только ты о - динъ мнѣ до - рогъ только


so lo a mor, tu se - - - - - i che mi de - vi - - con - so - -
ты о - динъ мой ми - - - - - лый только ты о - динъ мнѣ
Un più mosso
2
lar; sen_ti sen_ti ma Lin_do_ro, ven_ga pur ma con pru den_za. For_tu_
до_рогъ но по_слушай какъ Линдо_ра пусть при_детъ но о_сто_рожно О какъ
na_ti af_fet_ti mie - - - i, io co_min_cio a re_spi_rar, io co_
сча_стли_ва любовь мо_я, я те_перь мо_гу ды_шать я те_


min - cio a - re - spi - rar; ah, tu so - lo a - mor, tu se - - - - i, che mi
перь мо - гу ды - шать; только ты о - динъ мой ми - - - - лый только
de - vi con - so - lar. ah, tu so lo a - mor, tu se - - - - i, che mi
ты о - динъ мнѣ до - рогъ; только ты о - динъ мой ми - - - - лый только
de - vi con so - lar, che mi de - vi con - so - lar, che mi
ты о - динъ мнѣ до - рогъ, толь - ко ты о - динъ мнѣ до - - - рогъ толь - ко
de - vi con - so - lar, si, con - so - lar, si, con - so - lar, si, con - so - lar.
ты о - динъ мнѣ до - рогъ, толь - ко ты о - динъ мнѣ до - рогъ, толь - ко ты.
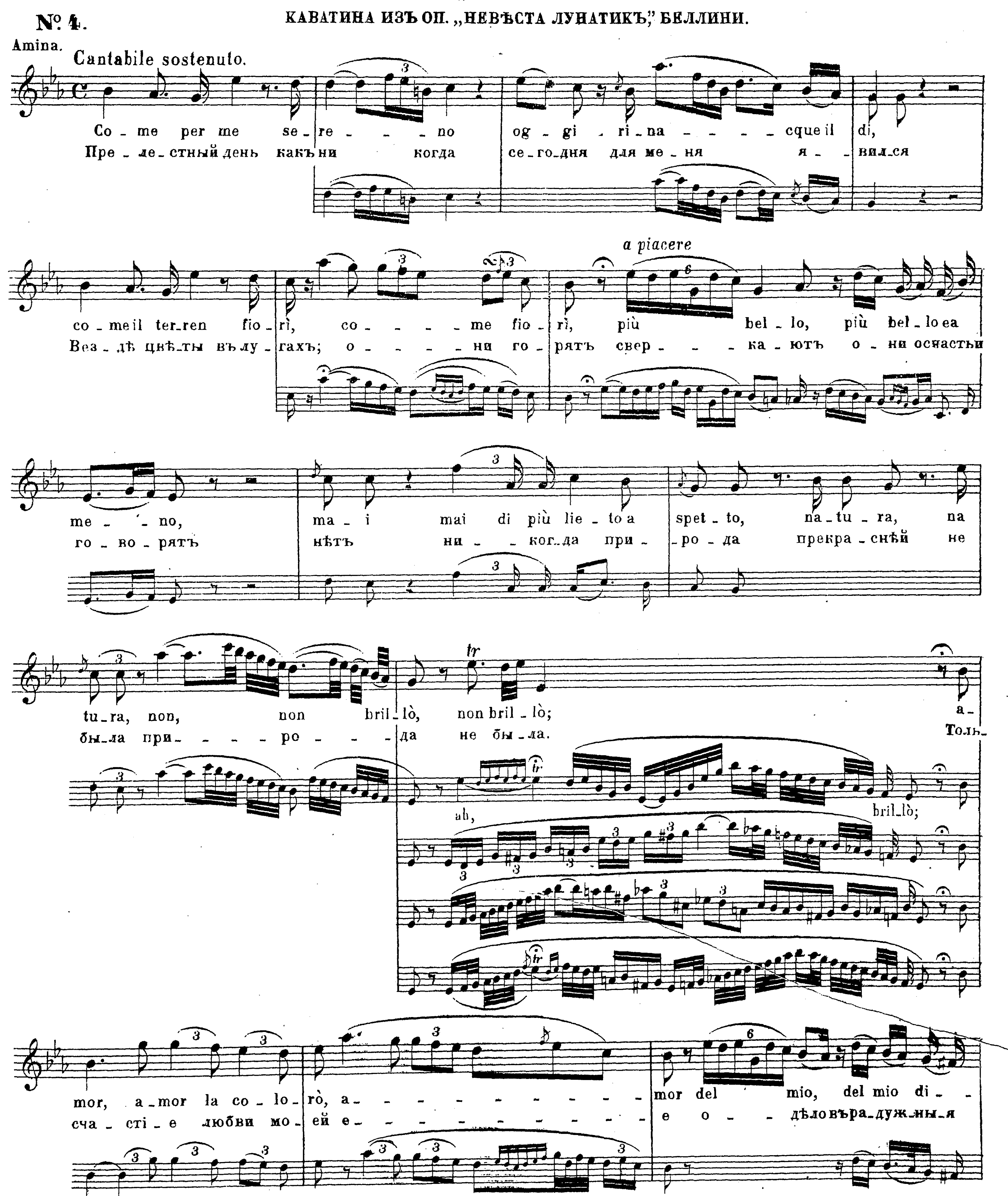
CAVATINE DE L' OPERA „LA SOMNAMBULA" DE BELLINI.
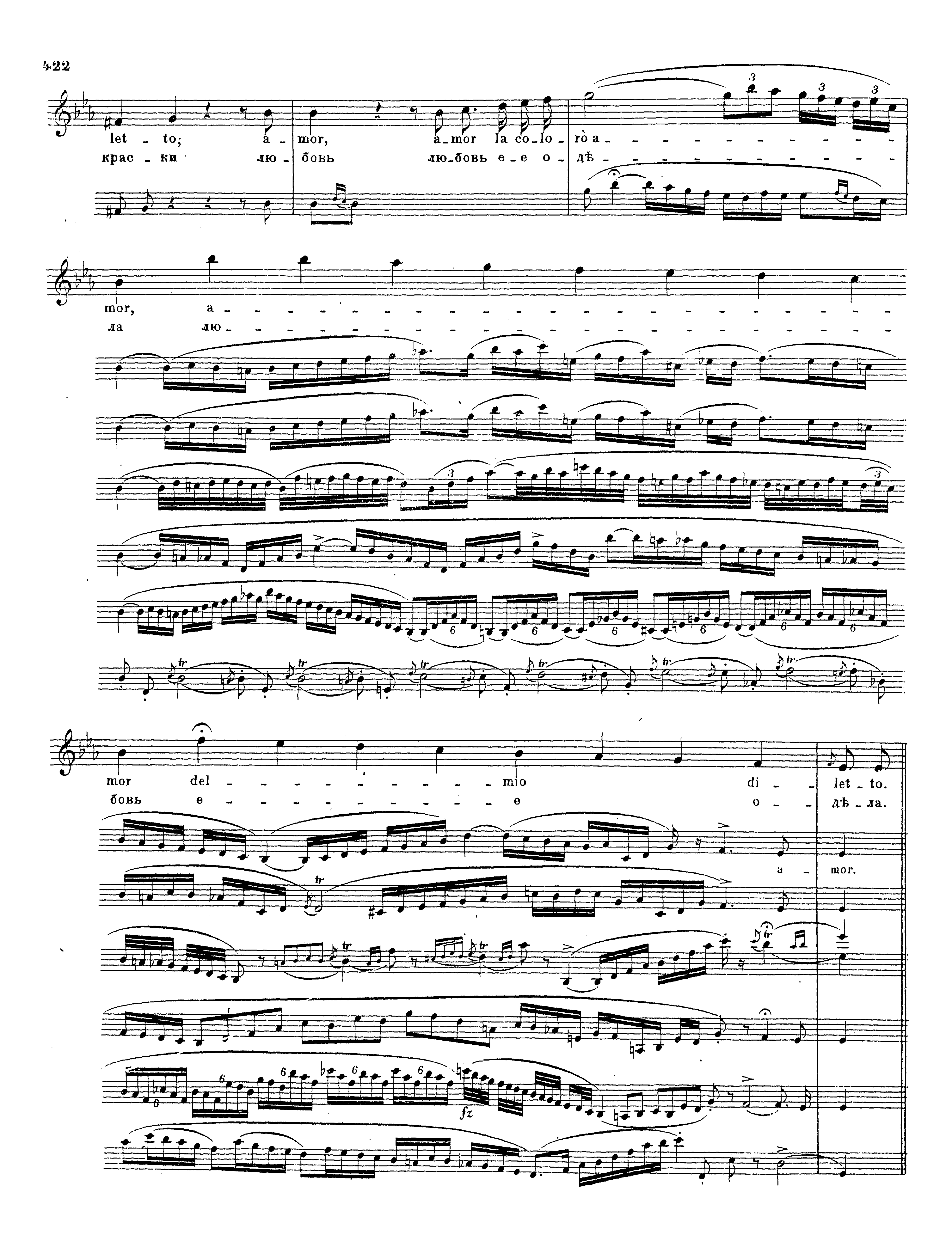
CAVATINA AUS DER OPER „DIE NACHTWANDLERIN" V. BELLINI.

КАВАТИНА ИЗЪ ОП. „НЕВѢСТА ЛУНАТИКЪ," БЕЛЛИНИ.

AKT. I.
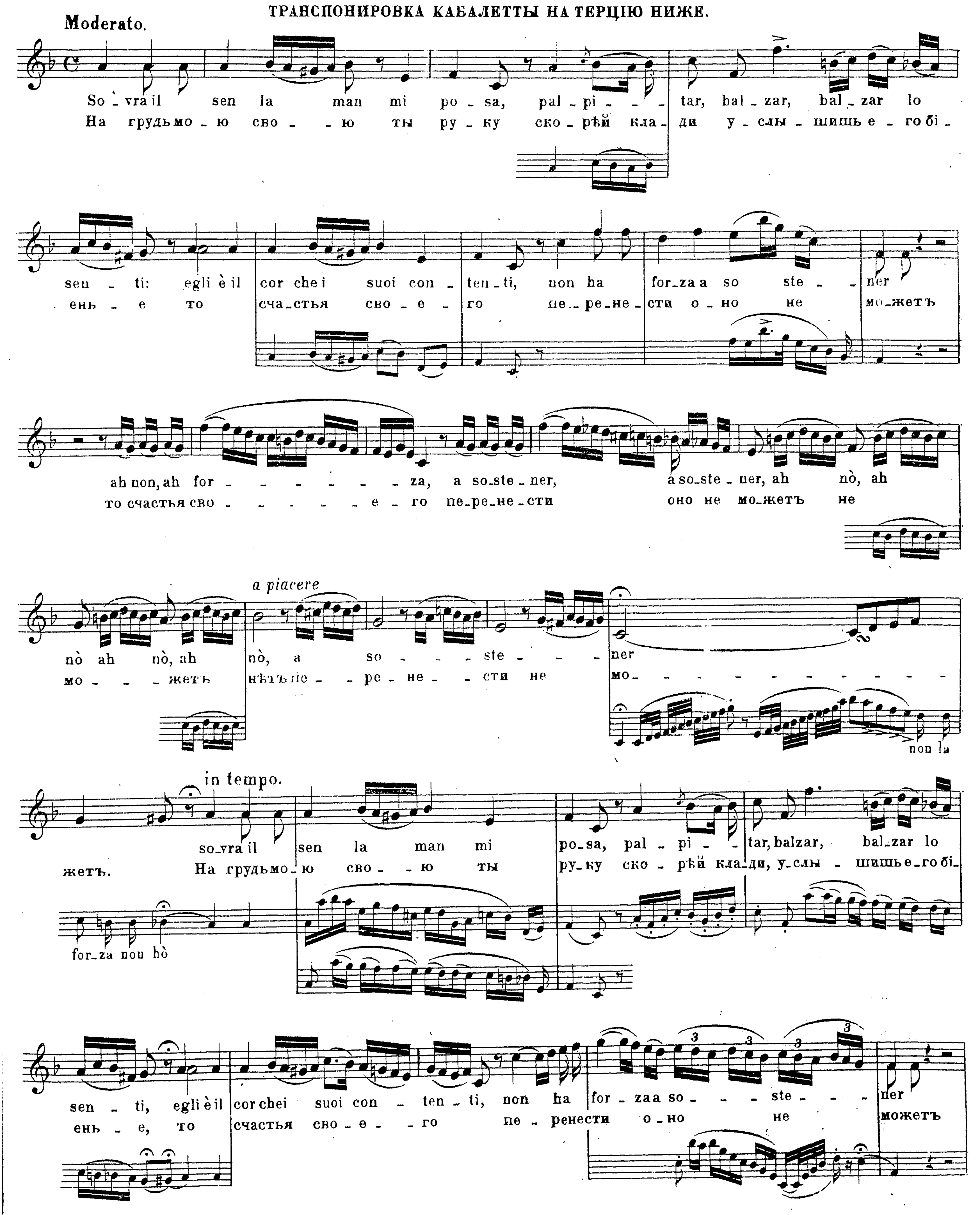
№ 4.
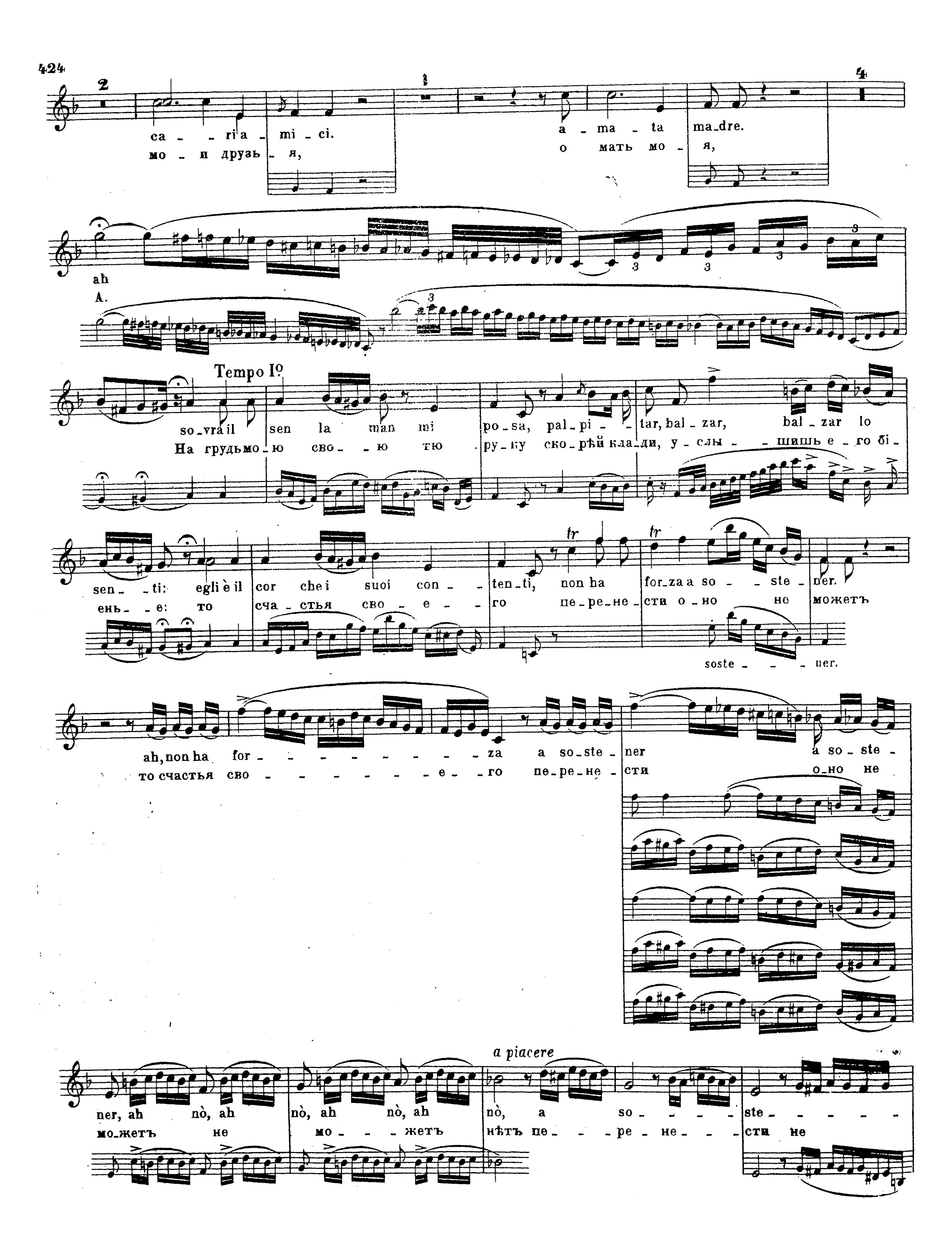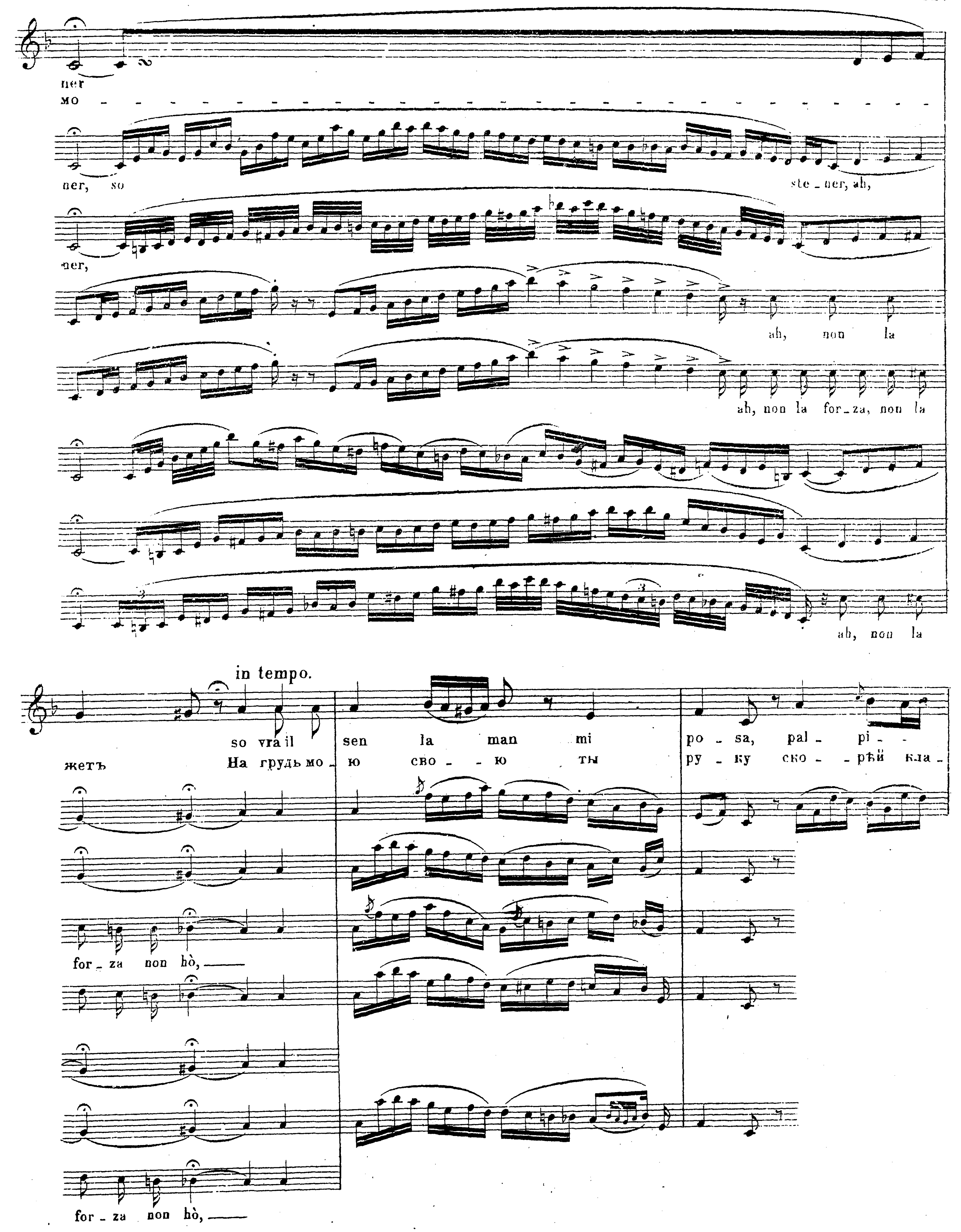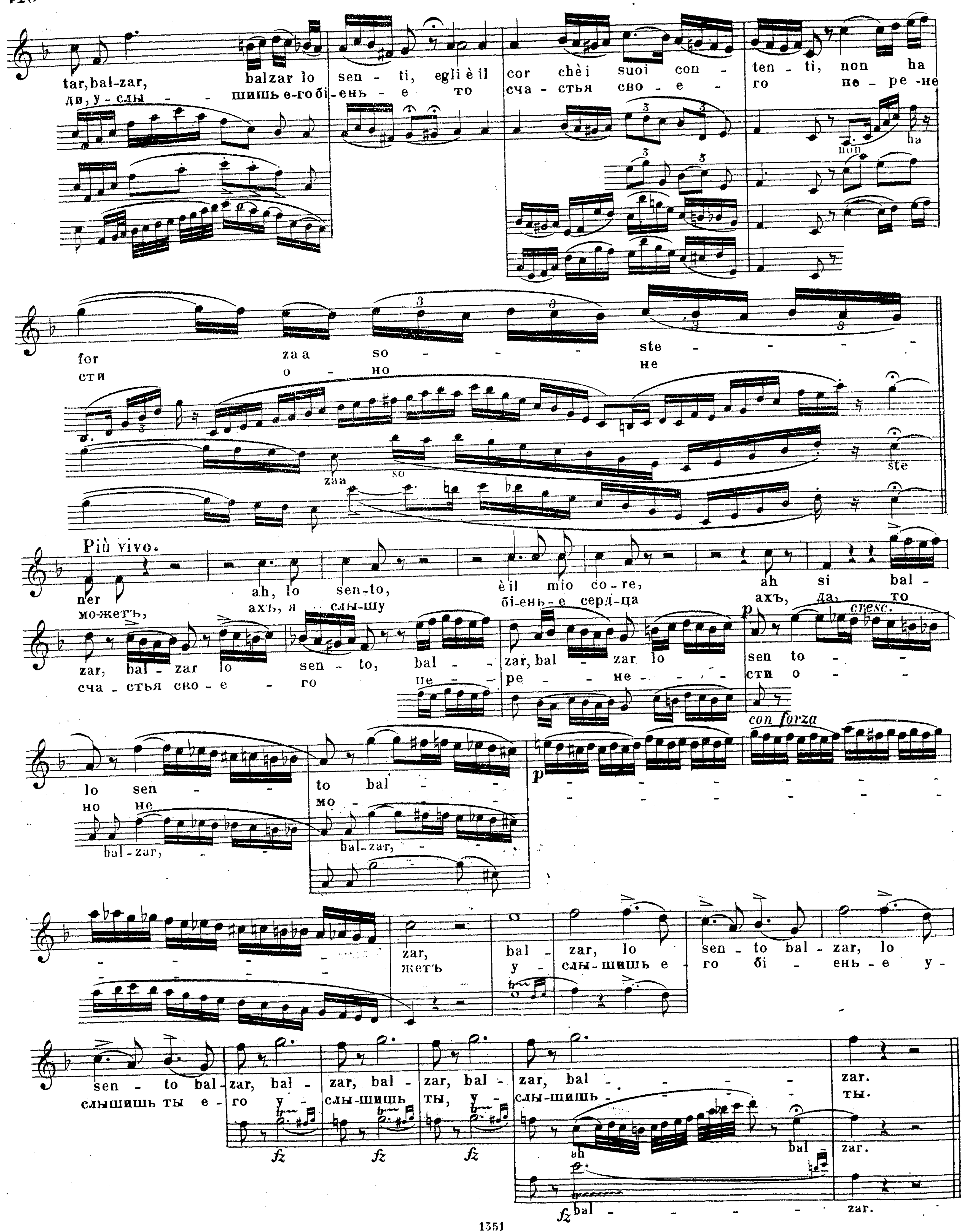




let - to; a - mor, a - mor la co - lo - rò a - - - - -
крас - ки лю - бовь лю - бовь е - е о - дѣ - - - - -
mor, a - - - - -
ла лю - - - - -
mor del - - - - mio di - let - to.
бовь е - - - - е о - дѣ - ла.
a - mor.
tr
fz

TRANSPOSITION DE LA CABALETTA D'UNE TIERCE PLUS BAS.
TRANSPOSITION DER CABALETTA UM EINE TERZ TIEFER.
ТРАНСПОНИРОВКА КАБАЛЕТТЫ НА ТЕРЦІЮ НИЖЕ.




ca - ri a - mi - ci.
мо - и друзь - я,
a - ma - ta ma_dre.
о мать мо - я,
ah
A.
Tempo I°
so_vra il sen la man mi po_sa, pal_pi - tar, bal_zar, bal_zar lo
На грудь мо - ю сво - ю тю ру_ку ско_рѣй кла_ди, у_слы - шишь е - го бі-
sen_ti: egli è il cor che i suoi con - ten_ti, non ha for_za a so - ste - ner.
ень - е: то сча_стья сво - е - го пе_ре_не - сти о_но не можетъ
soste - - ner.
ah, non ha for - - - - - - - - - za a so_ste_ner a so_ste -
то счастья сво - - - - - - - - е - го пе_ре_не - сти о_но не
a piacere
ner, ah nò, ah nò, ah nò, ah nò, a so - - - - ste - - - - -
мо_жетъ не мо - - жетъ нѣтъ пе - - - ре - не - - - сти не
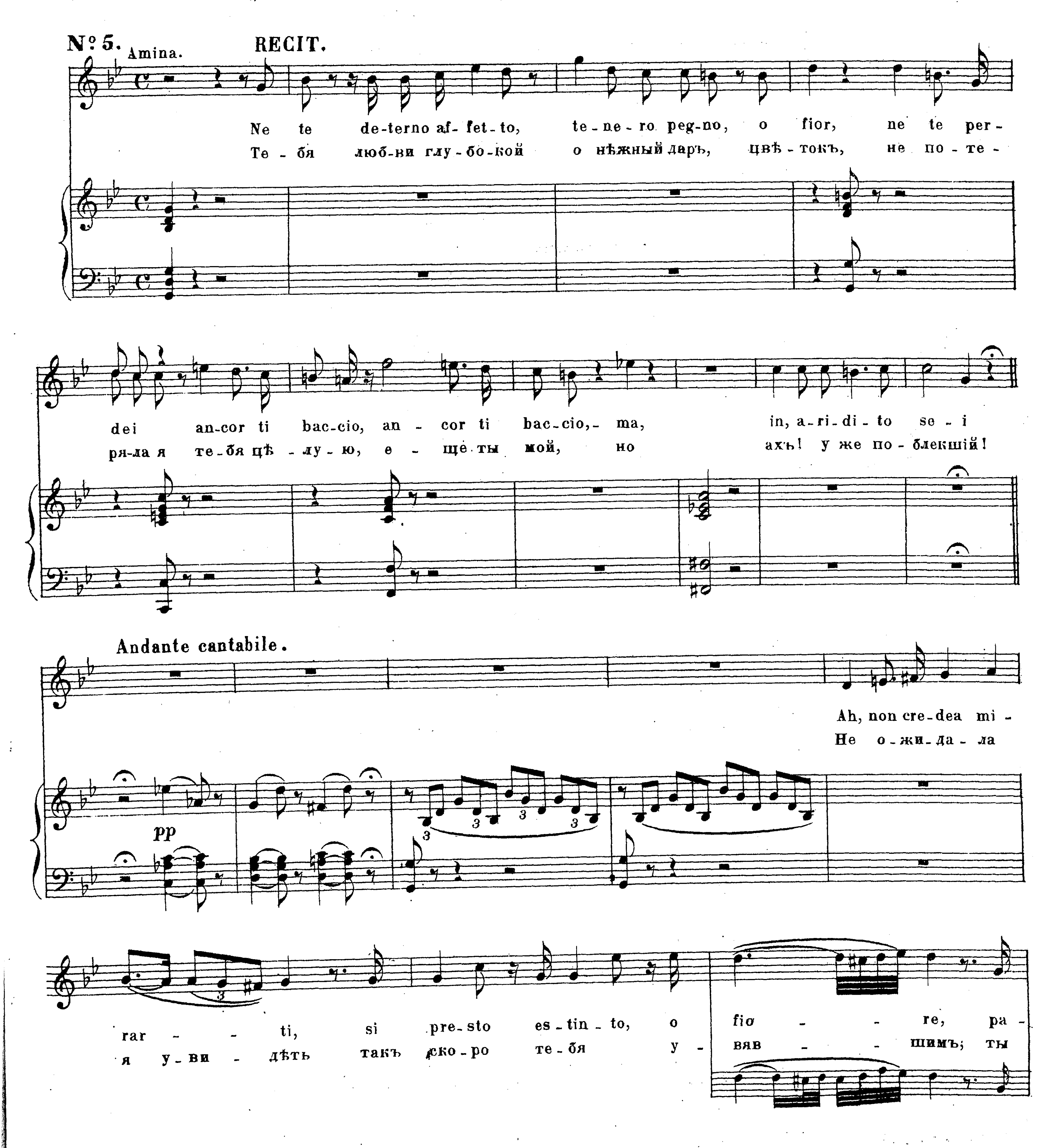

ner
мо
ner, so
ste_ner, ah,
ner,
ah, non la
ah, non la for_za, non la
ah, non la
in tempo.
so vra il
sen la man mi
po_sa, pal_pi_
жетъ
На грудь мо_ю сво_ю ты
ру_ку ско_рѣй кла_
for_za non hò,
for_za non hò,
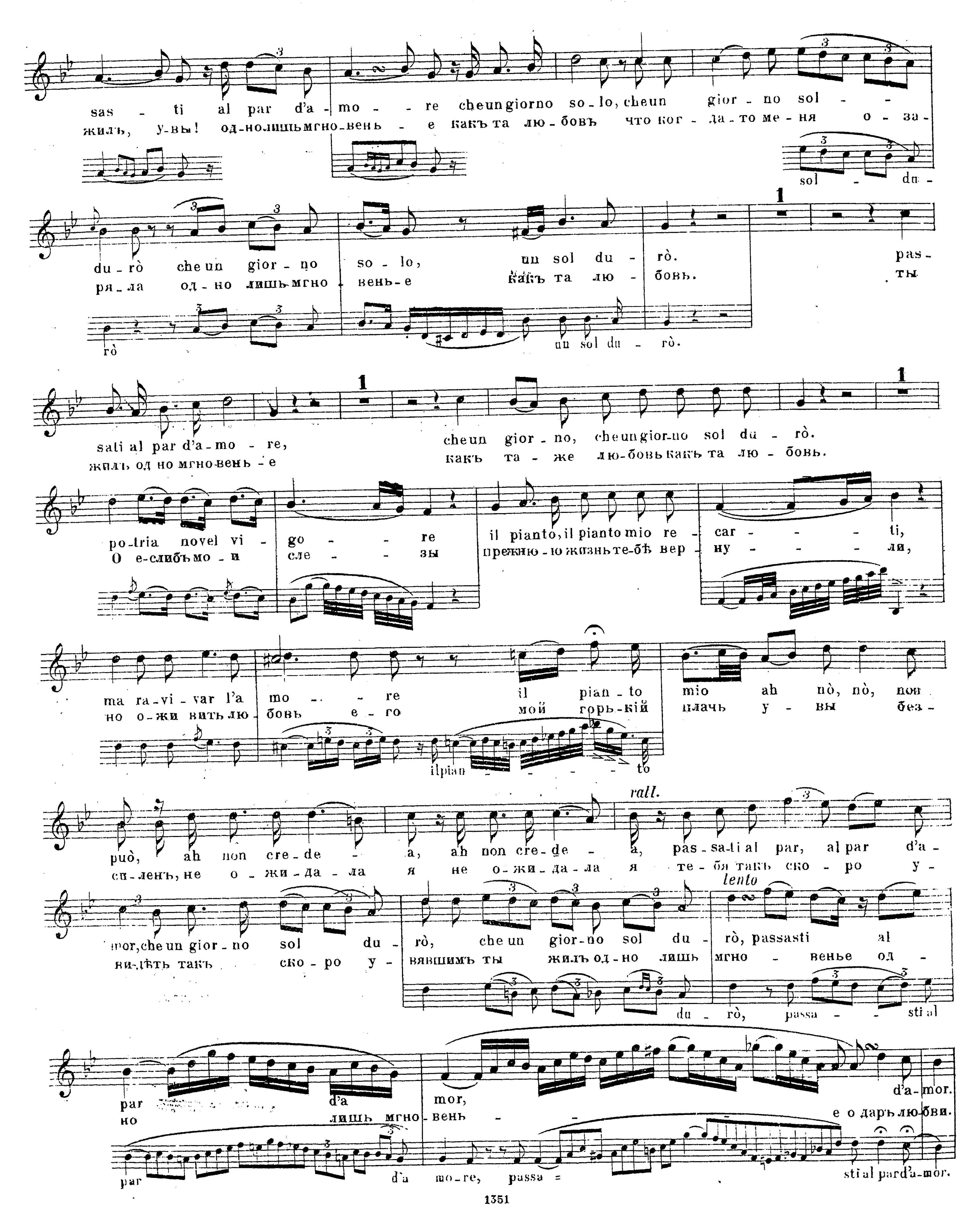

tar, bal-zar, balzar lo sen - ti, egli è il cor chè i suoi con - ten - ti, non ha
ди, у-слы - шишь е-го бі-ень - е то сча-стья сво - е - го не-ре-не
non ha
for zaa so - ste - ne
сти о - но не
zaa so ste
Più vivo.
ner ah, lo sen-to, è il mio co-re, ah si bal-
мо-жетъ, ахъ, я слы-шу бі-ень-е серд-ца ахъ, да, то
cresc.
zar, bal-zar lo sen - to, bal - zar, bal - zar lo sen to -
сча-стья сво-е - го не - ре - не - сти о -
con forza
lo sen - to bal
но не мо
bal-zar, bal-zar,
zar, bal - zar, lo sen - to bal - zar, lo
жетъ у - слы-шишь е - го бі - ень - е у -
sen - to bal - zar, bal - zar, bal - zar, bal - zar, bal - zar.
слышишь ты е - го у - слы-шишь ты, у - слы-шишь - ты.
fz fz fz
ah bal zar.
fz bal - zar.
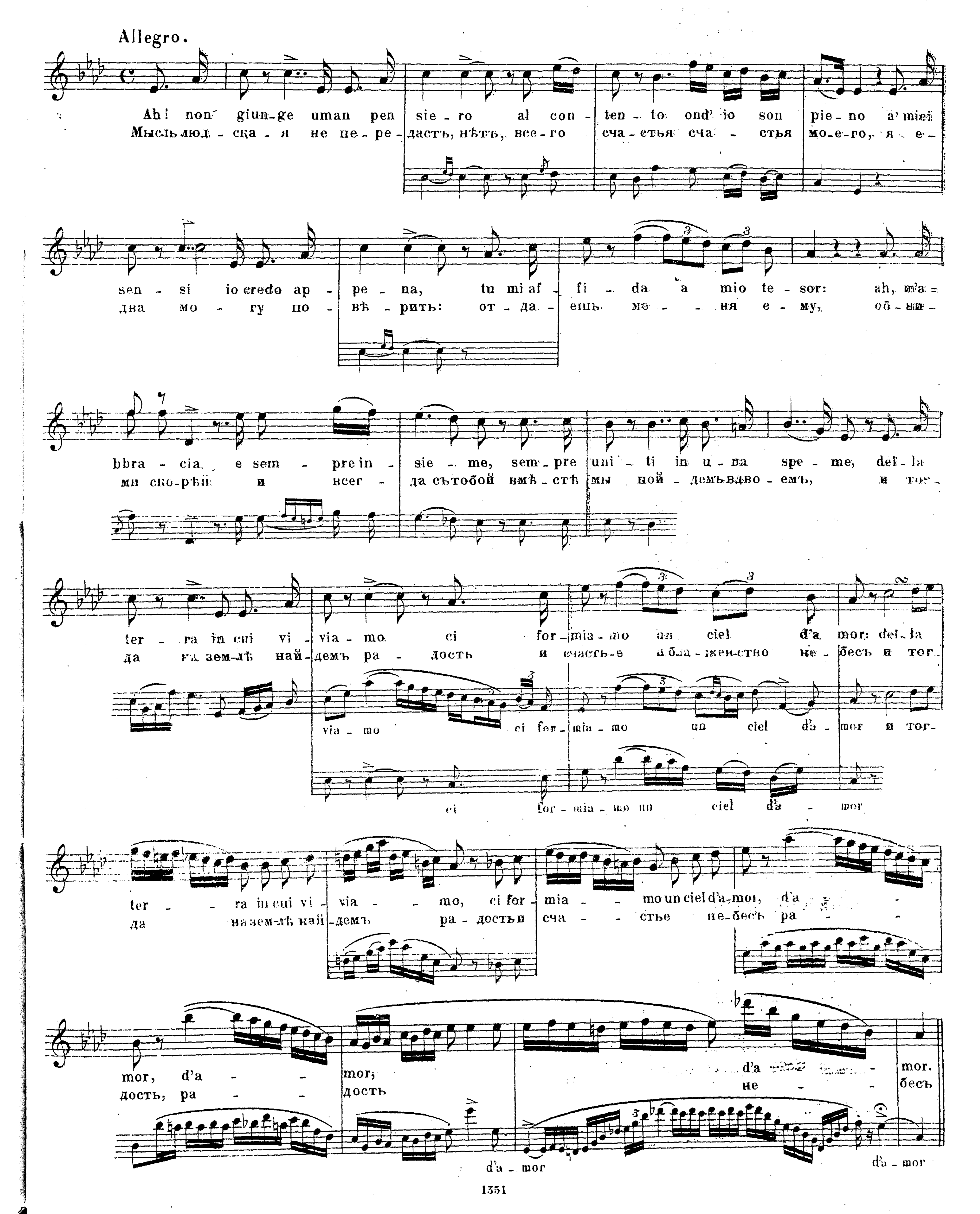
AIR DE L'OPÈRA „LA SOMNAMBULA" (ACT II, N° 14. Transposition d'un ton plus bas.)

ARIE AUS DER OPER „DIE NACHTWANDLERIN" (Transposition um einen Ton tiefer.)

АРІЯ ИЗЪ ОПЕРЫ „СОМНАМБУЛА" БЕЛЛИНИ, (полутономъ ниже.)
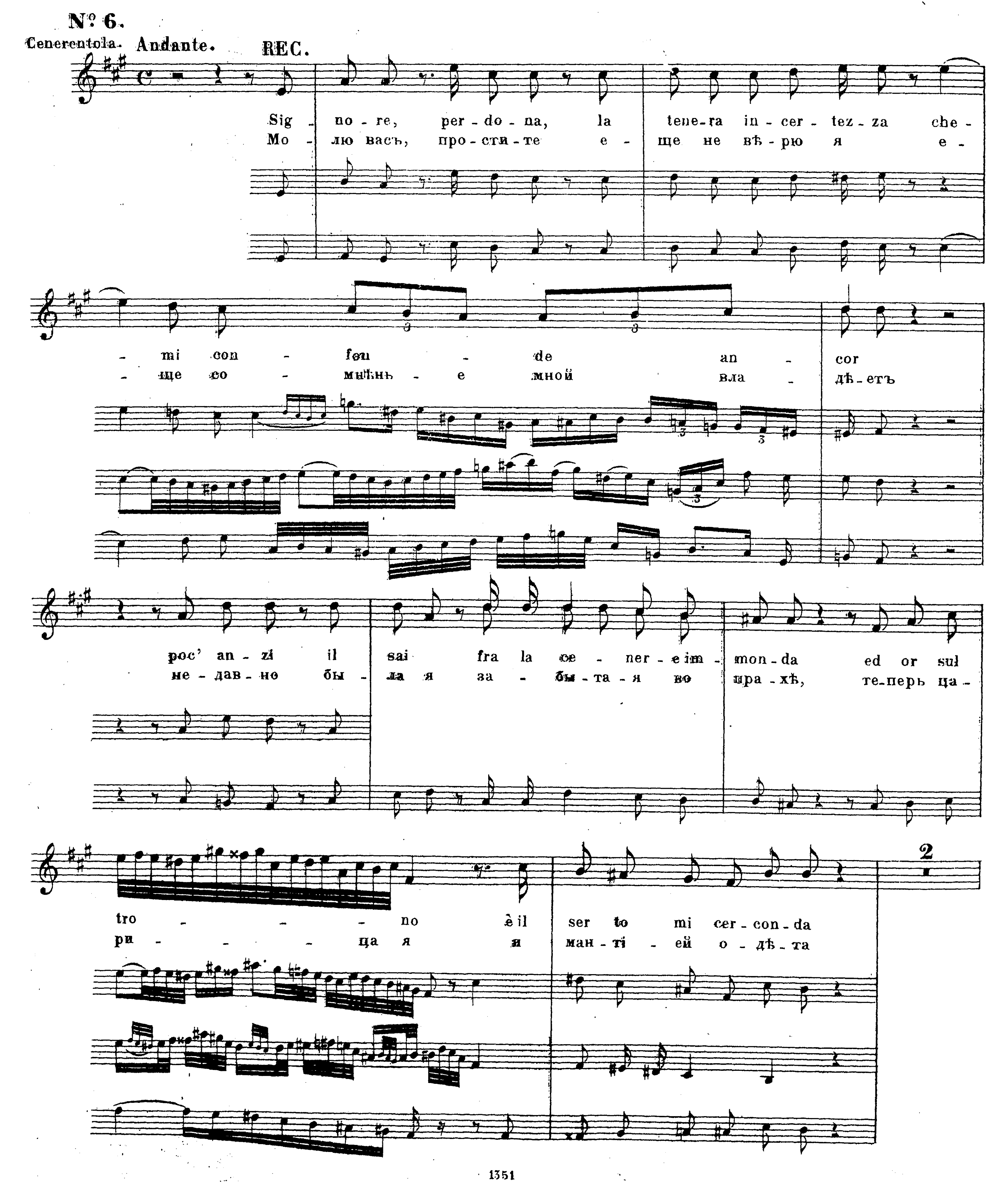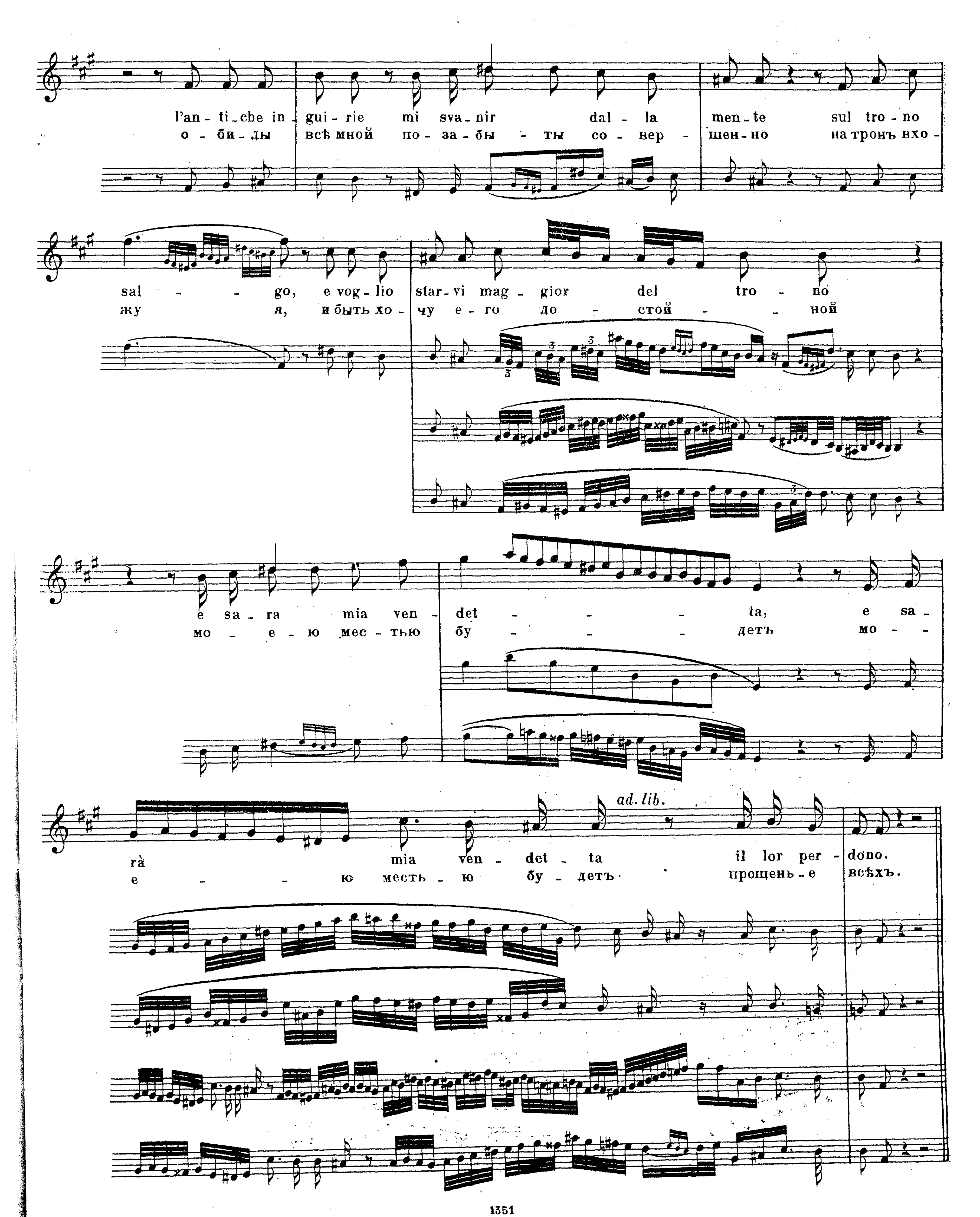



sas - ti al par d'a - mo - re che un giorno so - lo, che un gior - no sol - -
жилъ, у - вы! од - но лишь мгно - вень - е какъ та лю - бовъ что ког - да - то ме - ня о - за -
sol - du -
du - rò che un gior - no so - lo, un sol du - rò. pas -
ря - ла од - но лишь мгно - вень - е какъ та лю - бовь. ты
rò un sol du - rò.
1
sati al par d'a - mo - re, che un gior - no, che un gior - no sol du - rò.
жилъ од но мгно - вень - е какъ та - же лю - бовь какъ та лю - бовь.
po - tria novel vi - go - re il pianto, il pianto mio re - car - ti,
О е - слибъ мо - и сле - зы прежнюю жизнь те - бѣ вер - ну - ли,
ma ra - vi - var l'a - mo - re il pian - to mio ah nò, nò, non
но о - жи - вить лю - бовь е - го мой горь - кій плачь у - вы без -
il pian - to
rall.
può, ah non cre - de - a, ah non cre - de - a, pas - sa - ti al par, al par d'a -
си - ленъ, не о - жи - да - ла я не о - жи - да - ла я те - бя такъ ско - ро у -
lento
mor, che un gior - no sol du - rò, che un gior - no sol du - rò, passasti al
ви - дѣть такъ ско - ро у - вявшимъ ты жилъ од - но лишь мгно - венье од -
du - rò, passa - sti al
par d'a mor, d'a - mor.
но лишь мгно - вень - е о даръ лю - бви.
par d'a mo - re, passa - sti al par d'a - mor.

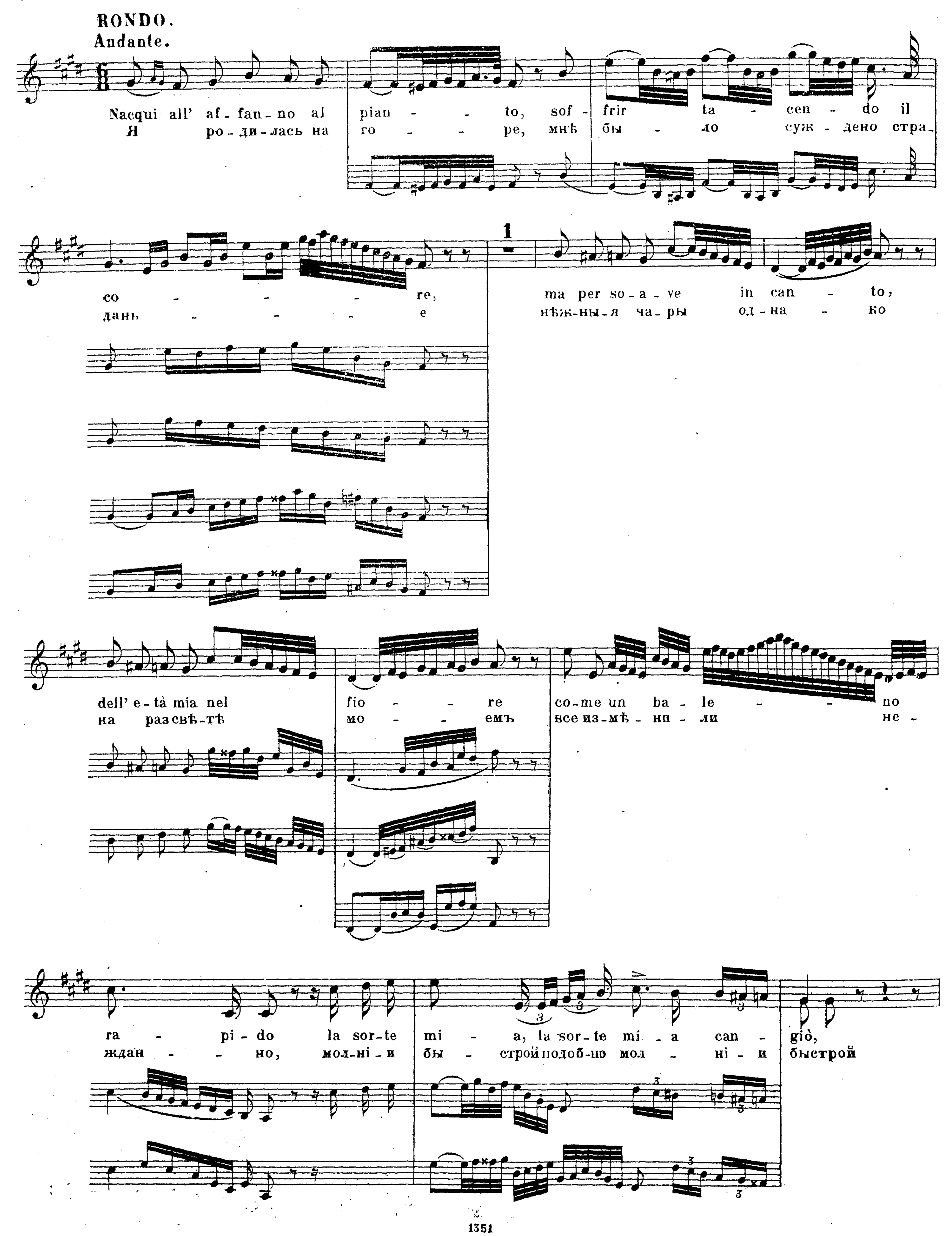

Allegro.
Ah! non giun-ge uman pen sie-ro al con-ten-to ond' io son pie-no a' miei
Мысль люд-ска-я не пе-ре-дасть, нѣтъ, все-го сча-стья: сча-стья мо-е-го, я е-
sen-si io credo ap-pe-na, tu mi af-fi-da a mio te-sor: ah, m'a-
два мо-гу по-вѣ-рить: от-да-ешь ме-ня е-му, об-ни-
bbra-cia, e sem-pre in-sie-me, sem-pre uni-ti in u-na spe-me, del-la
ми ско-рѣй и всег-да съ тобой вмѣ-стѣ мы пой-демъ вдво-емъ, и тог-
ter-ra in cui vi-via-mo ci for-mia-mo un ciel d'a-mor: del-la
да на зем-лѣ най-демъ ра-дость и счасть-е и бла-жен-ство не-бесъ и тог-
via-mo ci for-mia-mo un ciel d'a-mor и тог-
ci for-mia-mo un ciel d'a-mor
ter-ra in cui vi-via-mo, ci for-mia-mo un ciel d'a-mor, d'a-
да на зем-лѣ най-демъ ра-дость и сча-стье не-бесъ ра-
mor, d'a-mor; d'a-mor.
дость, ра-дость не-бесъ
d'a-mor d'a-mor
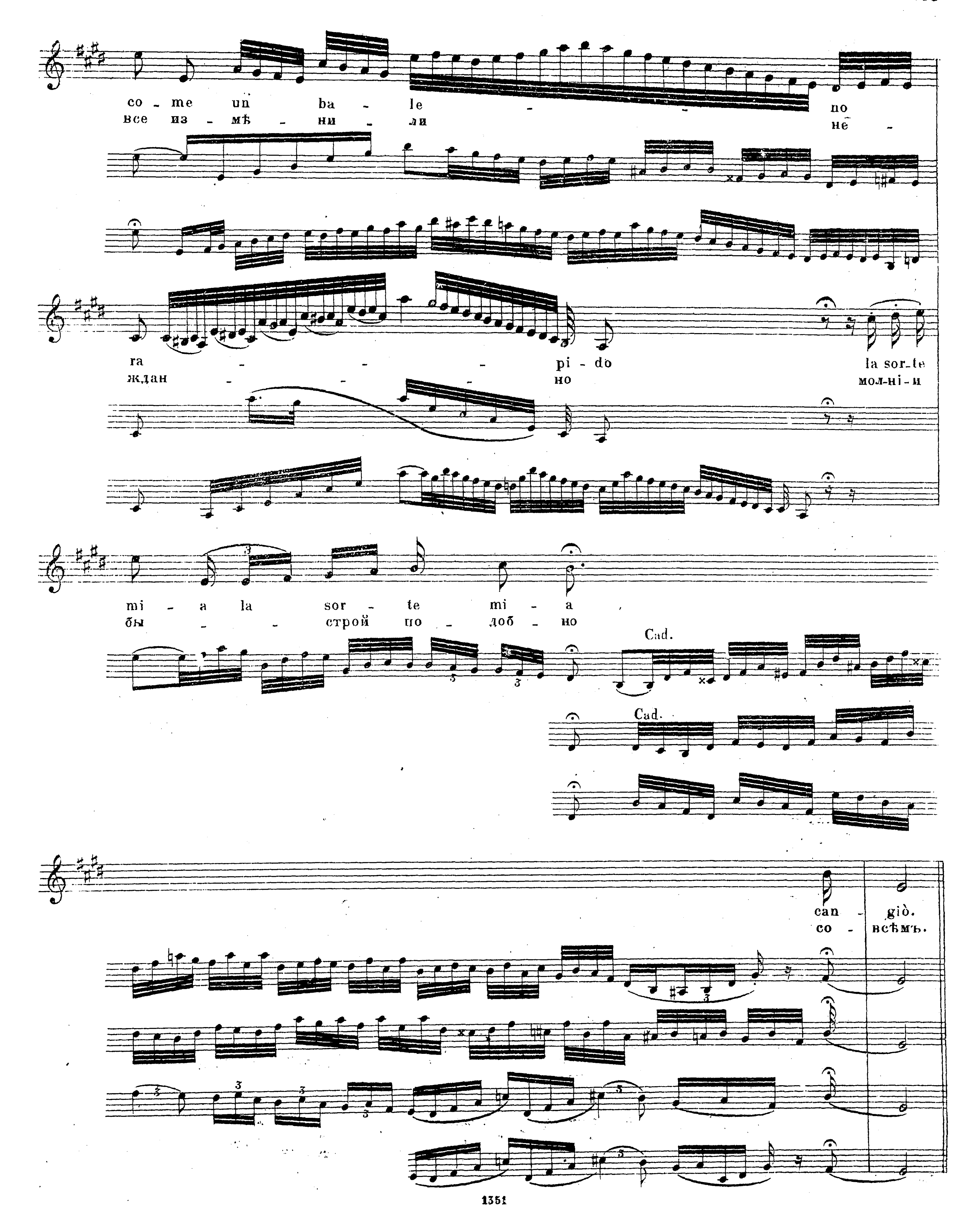
SCENA, ARIA E RONDO DE L'OPERA „CENERENTOLA" DE ROSSINI.
SCENE, ARIE UND RONDO AUS DER OPER „CENERENTOLA" v. ROSSINI.
СЦЕНА, АРІЯ И РОНДО ИЗЪ ОПЕРЫ „ЧЕНЕРЕНТОЛА" РОССИНИ.

Nº 6.
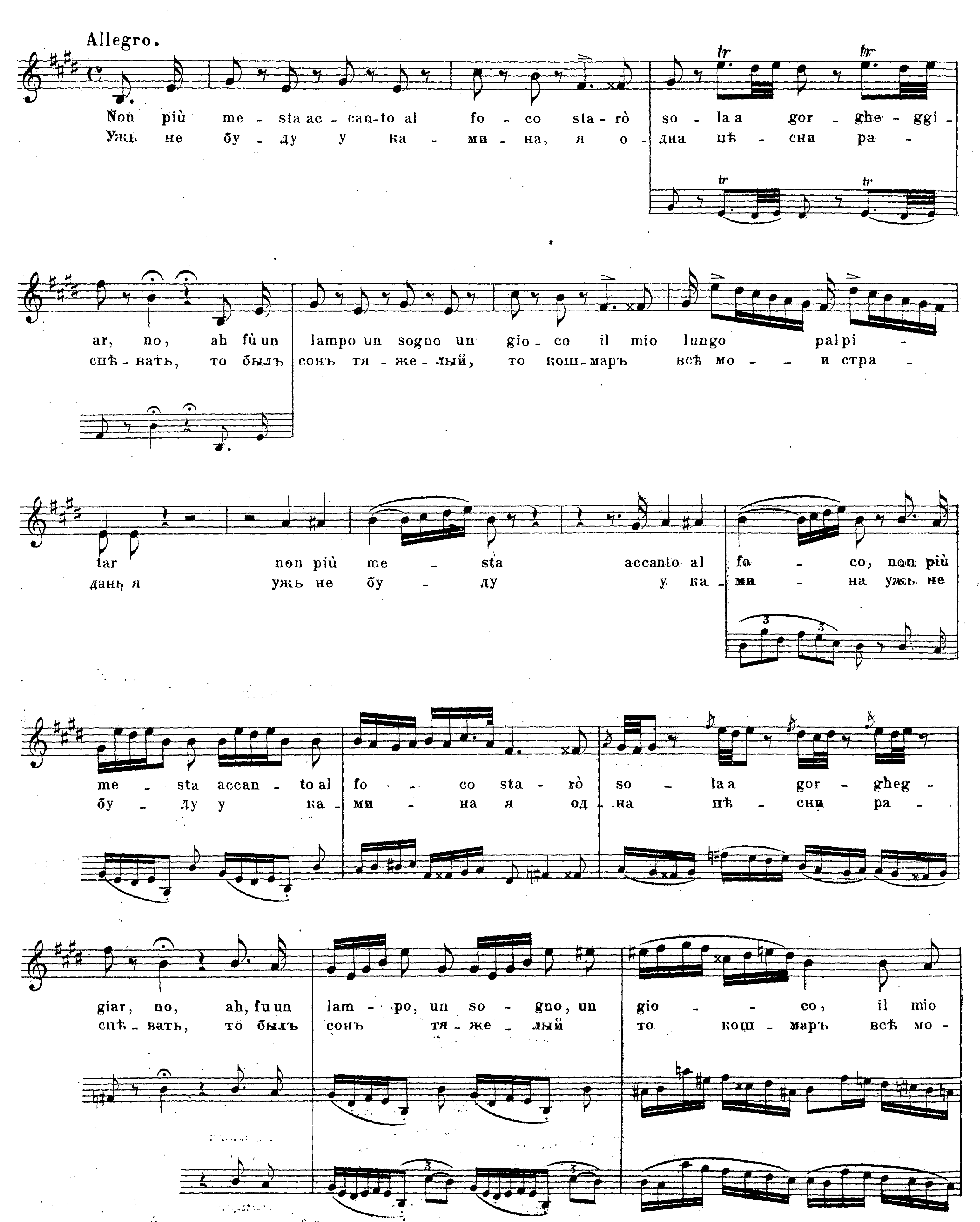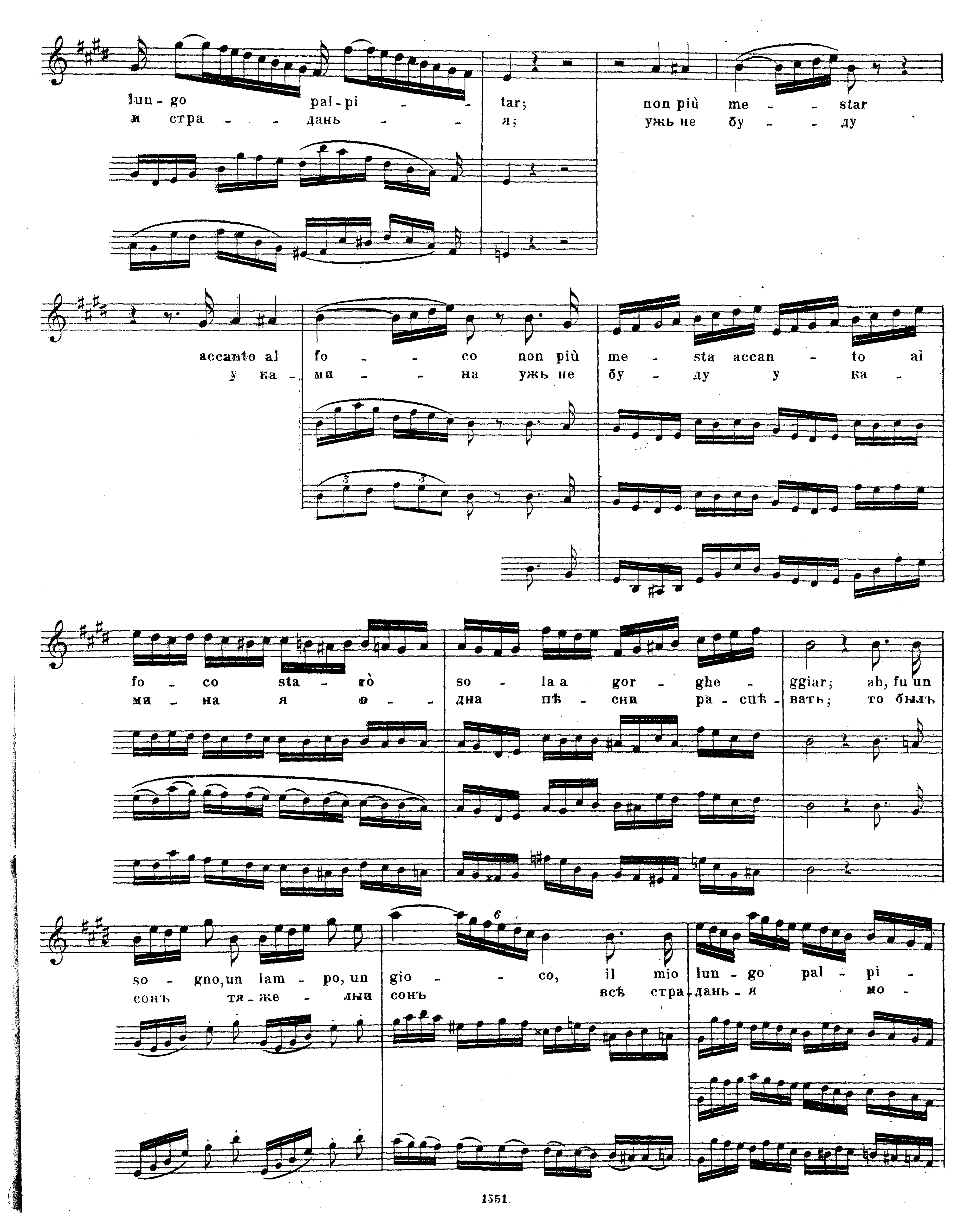



l'an_ti_che in_ gui_rie mi sva_nir dal_la men_te sul tro_no
o_би_ды всѣ мной по_за_бы_ты со_вер_шен_но на тронъ вхо_
sal - - go, e vo_glio star_vi mag_gior del tro_no
жу я, и быть хо_чу е_го до_стой_ной
e sa_ra mia ven_det - - - ta, e sa_
мо_е_ю мес_тью бу - - - детъ мо_
rà mia ven_det_ta il lor per_dono.
е_ю месть_ю бу_детъ прощень_е всѣхъ.
ad. lib.
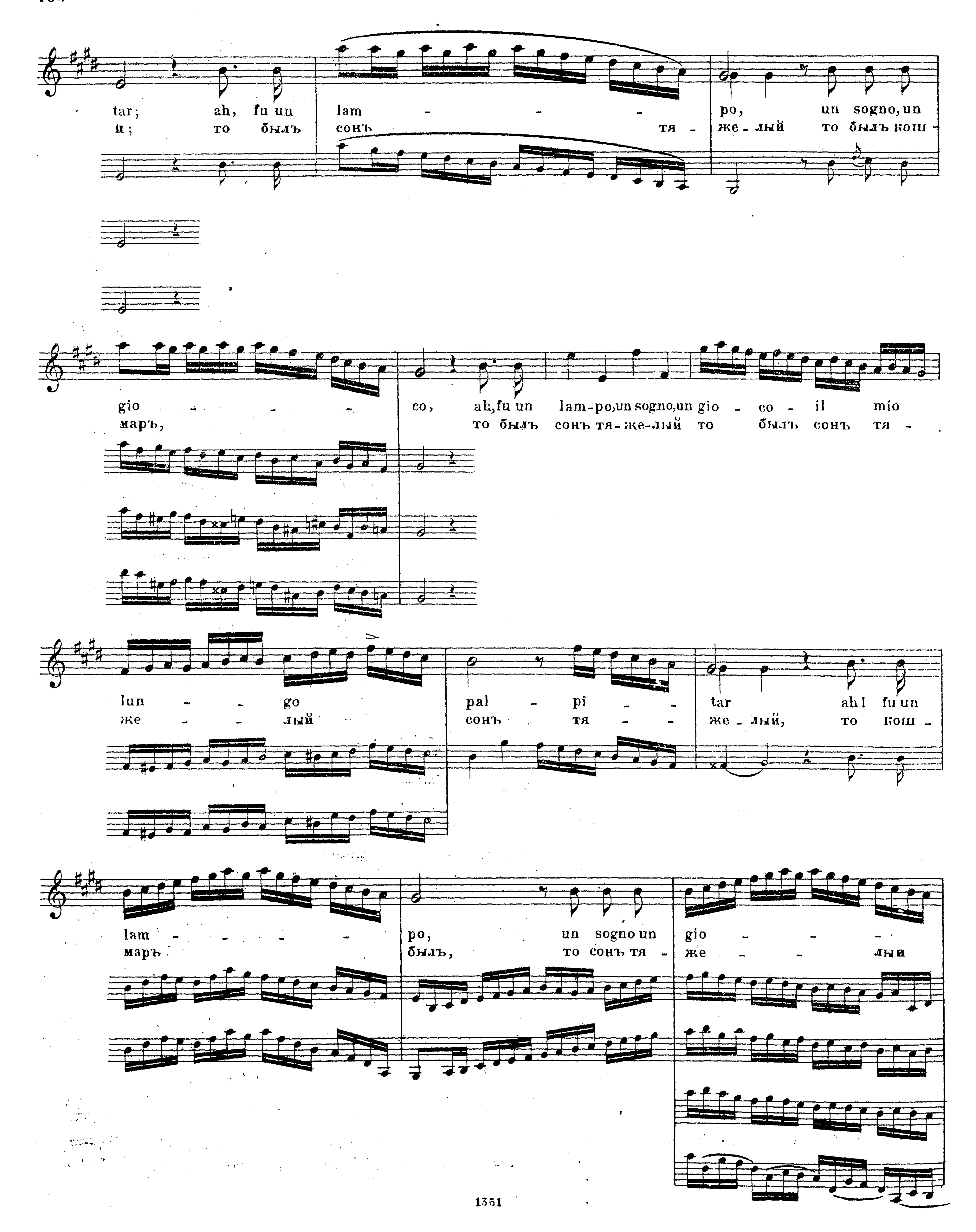

RONDO.
Andante.
Nacqui all' af-fan-no al pian - - - to, sof - frir ta - cen - do il
Я ро-ди-лась на го - - - ре, мнѣ бы - ло суж - дено стра -
co - - - - re,
дань - - - - е
1
ma per so-a-ve in can - to,
нѣж-ны-я ча-ры од-на - ко
dell' e-tà mia nel fio - - - re co-me un ba - le - - - po
на разсвѣ-тѣ мо - - - емъ все из-мѣ-ни - ли не -
ra - pi-do la sor-te mi - a, la sor-te mi - a can - giò,
ждан - - но, мол-ні-и бы - строй подоб-но мол - ні-и быстрой
3
3
3
3
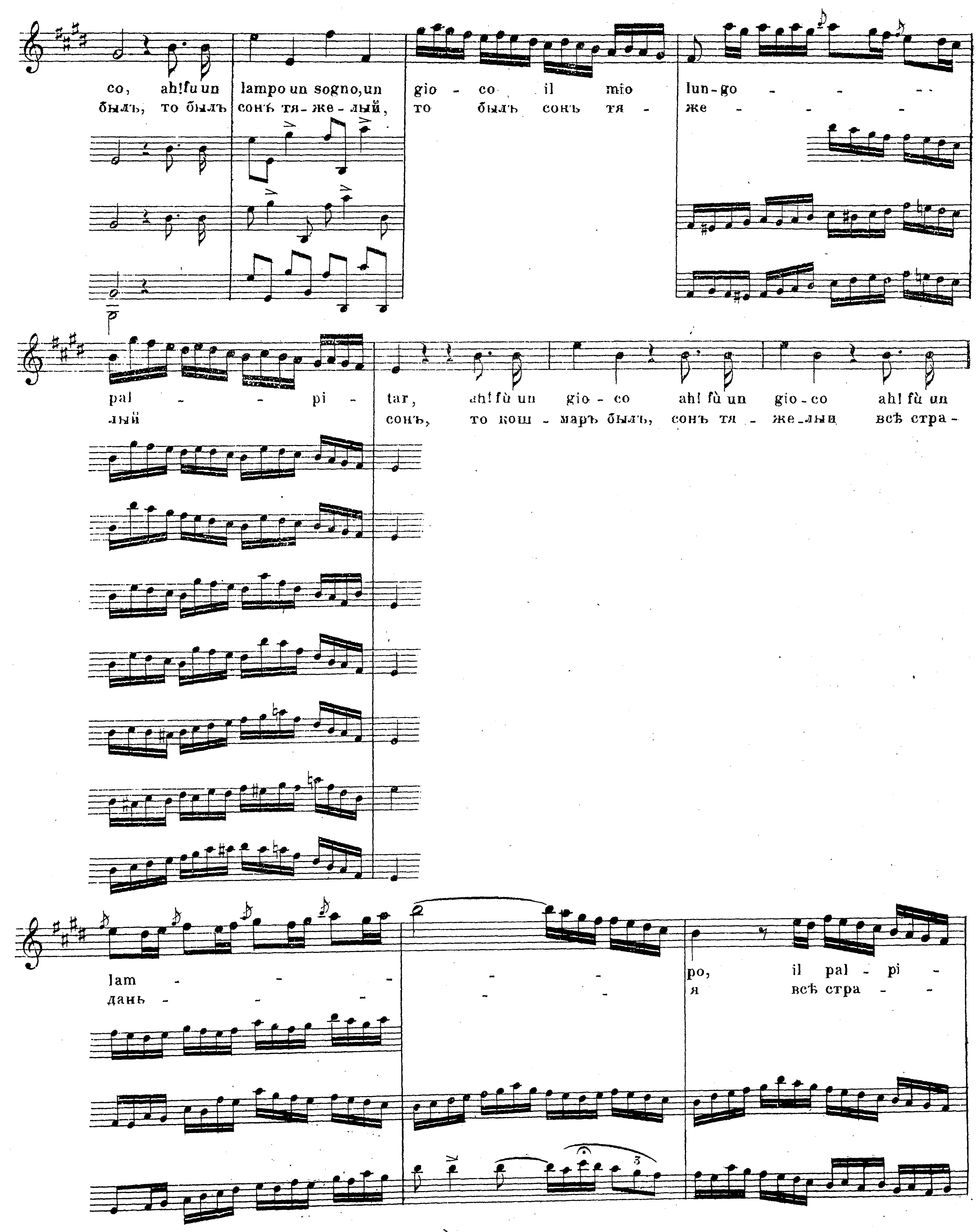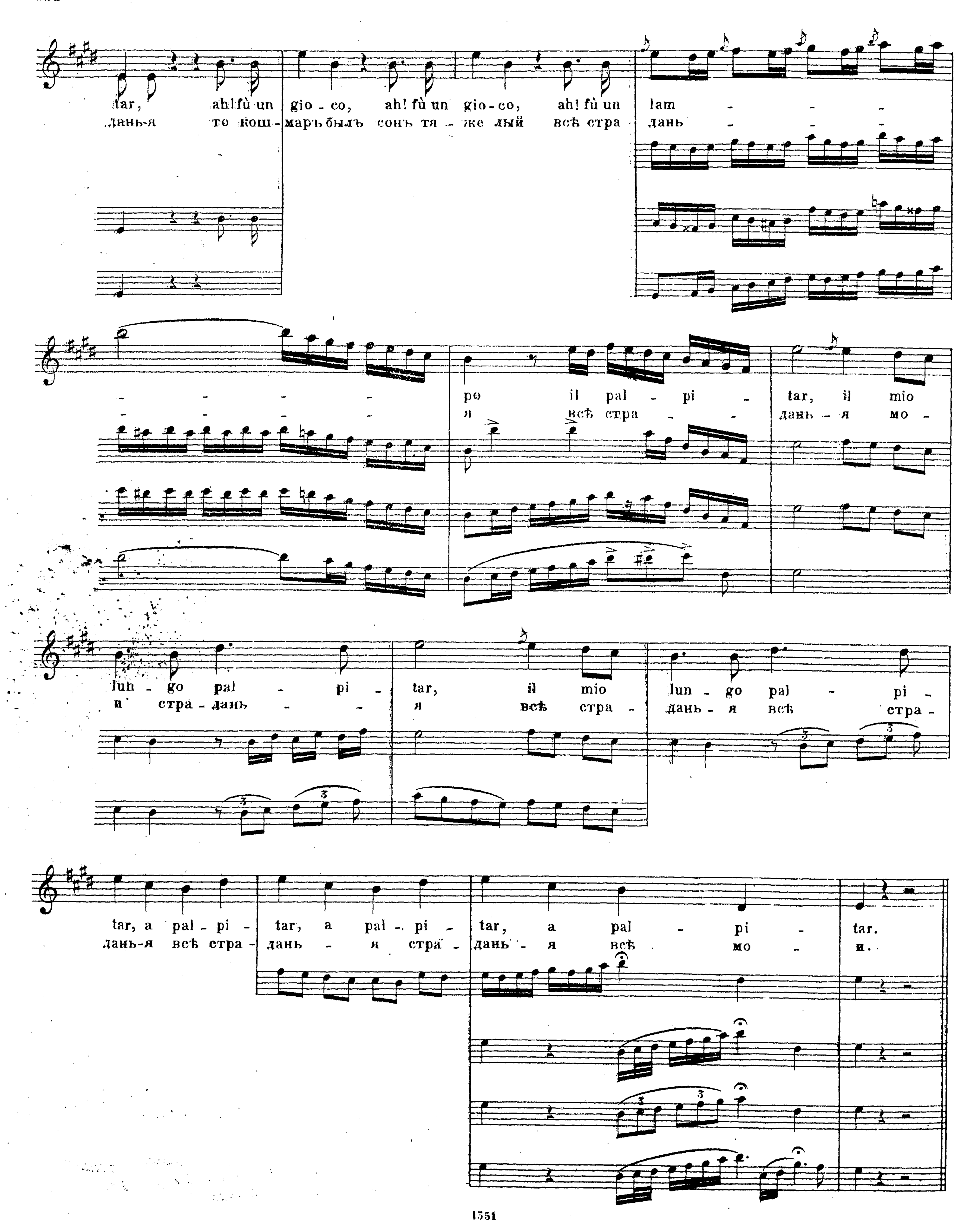


co - me un ba - le - - po
все из - мѣ - ни - ли нe -
ra - - - pi - do la sor - te
ждан - - - но мол-ні-и
mi - a la sor - te mi - a
бы - - строй по - доб - но
Cad.
Cad.
can - giò.
со - всѣмъ.


Allegro.
Non più me - sta ac - can-to al fo - co sta - rò so - la a gor - gheg - gi - ar, no, ah fù un lampo un sogno un gio - co il mio lungo pal pi - tar non più me - sta accanto al fo - co, non più me - sta accan - to al fo - co sta - rò so - la a gor - gheg - giar, no, ah, fu un lam - po, un so - gno, un gio - co, il mio
Ужь не бу - ду у ка - ми - на, я о - дна пѣ - сни ра - спѣ - вать, то былъ сонъ тя - же - лый, то кош - маръ всѣ мо - и стра - данъ я ужь не бу - ду у ка - ми - на ужь не бу - ду у ка - ми - на я од - на пѣ - сни ра - спѣ - вать, то былъ сонъ тя - же - лый то кош - маръ всѣ мо -
tr


lun-go pal-pi - - tar; non più me - - star
и стра - - - дань - - я; ужь не бу - - ду
accanto al fo - - co non più me - sta accan - to al
у ка - ми - - на ужь не бу - ду у ка -
fo - co sta - rò so - la a gor - ghe - ggiar; ah, fu un
ми - на я о - дна пѣ - сни ра - спѣ - вать; то былъ
so - gno, un lam - po, un gio - - co, il mio lun - go pal - pi -
сонъ тя - же - лый сонъ всѣ стра - дань - я мо -


tar; ah, fu un lam - - - po, un sogno, un
и; то былъ сонъ тя - же - лый то былъ кош -
gio - - - - co, ah, fu un lam-po, un sogno, un gio - co - il mio
маръ, то былъ сонъ тя-же-лый то былъ сонъ тя -
lun - - go pal - pi - - tar ah! fu un
же - - лый сонъ тя - - же - лый, то кош -
lam - - - - - po, un sogno un gio - - - -
маръ былъ, то сонъ тя - же - - лый


co, ah! fu un lampo un sogno, un gio - co il mio lun-go - - - - -
былъ, то былъ сонъ тя-же-лый, то былъ сонъ тя - же - - - -
pal - - pi - tar, ah! fù un gio - co ah! fù un gio - co ah! fù un
лый сонъ, то кош - маръ былъ, сонъ тя - же - лый всѣ стра -
lam - - - - - po, il pal - pi -
дань - - - - - я всѣ стра - -


tar, ah! fù un gio - co, ah! fù un gio - co, ah! fù un lam - - - -
дань-я то кош - маръ былъ сонъ тя - же лый всѣ стра - дань - - - -
- - - - - po il pal - pi - tar, il mio
- - - - - я всѣ стра - - дань - я мо -
lun - go pal - pi - tar, il mio lun - go pal - pi -
и стра - дань - - я всѣ стра - дань - я всѣ стра -
tar, a pal - pi - tar, a pal - pi - tar, a pal - pi - tar.
дань-я всѣ стра - дань - я стра - дань - я всѣ мо - и.
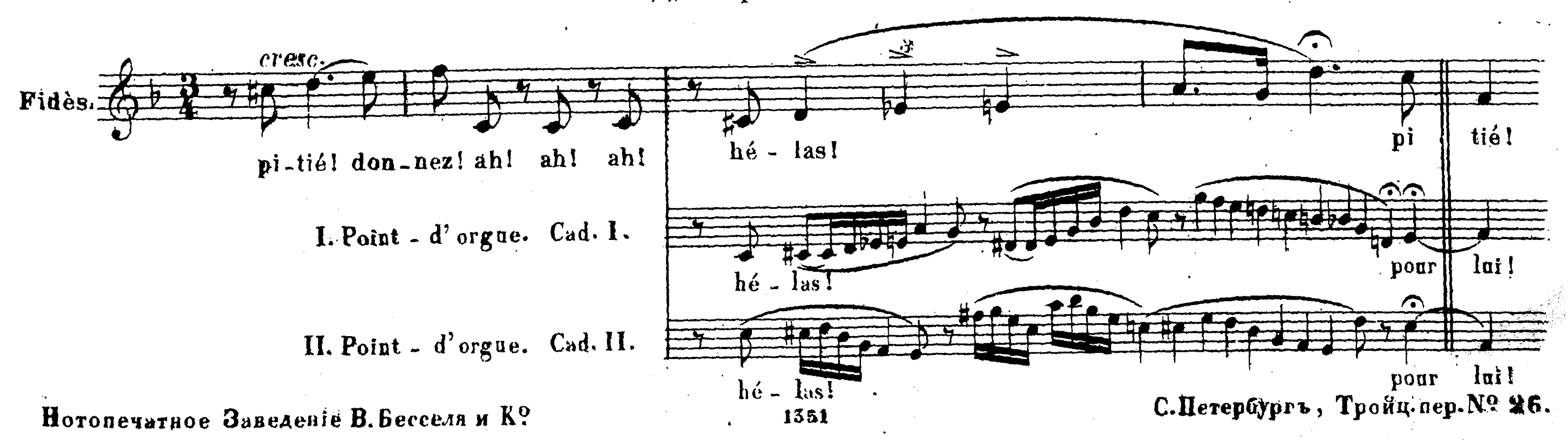
DANS L'OPÉRA „LUCIA DI LAMMERMOOR" DE DONIZETTI.

Dernier Act, Point-d'orgue avec flûte obligée.
Letzter Akt, Cadenz mit obligater Flöte.
Для аріи послѣдняго дѣйствія оперы „Лючія" съ флейтою.

Lucia.
no - ia
Flûte.
Flöte.
rall.
tempo
pp
tr
sa - ra

DANS L'OPÉRA „LE PROPHÈTE" DE MEYERBEER.
ZU DER OPER „DER PROPHET" V. MEYERBEER.
ВЪ ОПЕРЫ „ПРОРОКЪ", ВЪ IV. ДѢЙСТВІЕ, АРІЯ ФИДЕСЫ.

IV. Act, „Complaintes de la mendiante."



Текстъ напечатанъ въ типографіи Э. Арнгольда, Литейн, 59.